La Gran Guerra y la memoria moderna

PAUL FUSSELL

CON NUEVO PREFACIO DE JAY WINTER

TURNER NOEMA

La Gran Guerra

y la memoria moderna

PAUL FUSSELL

TRADUCCIÓN DE JAVIER ALFAYA,
BÁRBARA MCSHANE
Y JAVIER ALFAYA MCSHANE

COLECCIÓN NOEMA

Título:

La Gran Guerra y la memoria moderna
© Oxford University Press, 1975, 2000, 2013
Edición original en inglés: *The Great War and Modern Memory* .

Oxford University Press, 1975

De esta edición:

© Turner Publicaciones S.L., 2016
Rafael Calvo, 42
28010 Madrid
www.turnerlibros.com
Primera edición en Turner: 2006
Primera edición en esta colección: febrero de 2016

De la traducción del inglés: © Javier Alfaya, Bárbara McShane y Javier Alfaya McShane

Esta traducción se publica por acuerdo con Oxford University Press. Turner Publicaciones, S.L. es el único responsable de esta traducción, hecha a partir de la edición original. Oxford University Press no tendrá responsabilidad alguna por los posibles errores, omisiones, inexactitudes o ambigüedades de esta traducción ni por los posibles perjuicios que se deriven de ellos.

Obra bajo Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

ISBN: 978-84-16714-64-3

Diseño de la colección:

Enric Satué

Ilustración de cubierta: © Imperial War Museum, Londres

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto
para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no
comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y
o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán
indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

A la memoria del sargento especialista
Edward Keith Hudson, ASN 36548772, Compañía F,
410 de Infantería, muerto a mi lado en Francia
el 15 de marzo de 1945 .

ÍNDICE

Introducción, por Jay Winter

Prefacio a la edición original

I Una sátira de circunstancias

II El mundo troglodita

III Procedimientos adversos

IV Mito, ritual y leyenda

V ¡Oh, qué guerra tan literaria!

VI El teatro de guerra

VII Recursos pastoriles

VIII Los muchachos soldados

IX Persistencia y memoria

Epílogo

Lecturas recomendadas

Notas

Índice onomástico

INTRODUCCIÓN
por Jay Winter

Conocí a Paul Fussell de camino a una reunión académica en Alemania, a finales de la década de 1970. Mientras viajábamos en el coche, con destino a una reunión bajo el tema "El entusiasmo frente a la guerra en 1914", reacción que ambos detestábamos, me di cuenta de que, cada vez que llegábamos a un cruce o pasábamos un monte, Paul escrutaba el horizonte de forma rápida y metódica. Al cabo de una hora más o menos, le pregunté qué era lo que estaba buscando. Me dijo que era un acto reflejo que no había sido capaz de suprimir desde sus días en el ejército. Cada vez que pasaba por un lugar de interés, analizaba el paisaje buscando el mejor punto donde colocar un cañón antitanque. Según me contó, su trayecto diario de vuelta a casa en Nueva Jersey, por la Route 1, le brindaba muchas oportunidades de buscar en el paisaje buenas posiciones de defensa. Y esta era, añadió, una de las cosas que aún le tenían atrapado en la batalla de las Ardenas, de donde había salido con una esquirla de metralla en el muslo y un escepticismo cósmico sobre lo arbitrario de sobrevivir a la guerra. Pero su participación en la guerra tuvo aún otra consecuencia: fue una de las razones de que se convirtiera en uno de los mejores investigadores de su generación.

Fussell fue un gran historiador, que logró encontrar la forma de convertir su conocimiento profundo y visceral de los horrores y las estupideces bélicas en una visión de cómo narrar la guerra. Uso deliberadamente el término "historiador", aunque Fussell dio clases de literatura durante toda su carrera académica. Lo que consiguió –no él solo, aunque su papel fue crucial– fue romper la barrera que separaba el estudio literario de la guerra y la historia cultural de la guerra. Cuando en 1975 publicó *La Gran Guerra y la memoria moderna* , dio pie a una avalancha de libros y artículos

de todas clases sobre la Primera Guerra Mundial. Y contribuyó en gran medida a crear el campo en el que yo llevo cuatro décadas trabajando.

¿Y cómo lo hizo? Usando la emoción y la ira a modo de marco en su forma de entender la historia, y el entendimiento de que el lenguaje es un marco de la memoria, especialmente de los recuerdos de la guerra. La guerra, él lo sabía bien, es demasiado aterradora, demasiado caótica y arbitraria, demasiado absurda, un conjunto de sucesos e imágenes demasiado extraño para captarlo de forma directa. Necesitamos algo que nos haga de pantalla, de gafas, algo que matice un poco la visión aunque sea de forma indirecta. Sin filtros, quedaríamos cegados por su luz abrasadora. Y el lenguaje es uno de esos filtros, como también lo son la pintura, la fotografía, el cine. La imagen indeleble que Paul Fussell nos dejó en la forma de entender la guerra era que el lenguaje da forma a lo que él llamó "la memoria moderna".

Esta expresión resulta seductora en su simplicidad, pero a la vez tiene una sutileza esencial y matizada. Con ella, Fussell quería decir que, a través de sus escritos sobre la guerra, los veteranos de la Primera Guerra Mundial nos dejaron un marco narrativo que muchas veces se nos pasa por alto. Él hacía estas distinciones apoyándose en los hallazgos académicos del crítico canadiense Northrop Fry: en vez de ver la guerra como un relato épico, a la manera de Homero, donde Aquiles, el héroe, tenía más libertad de acción que nosotros, y también en vez de ver la guerra a la manera realista, como Stendhal en *La cartuja de Parma* o Tolstói en *Guerra y paz* , novelas en las que Fabrizio o Pierre sufren la misma confusión y ejercen la misma libertad de acción que nosotros, los lectores. Los escritores de la Gran Guerra hicieron otra cosa: nos hablaron de la naturaleza irónica de la guerra, de que siempre es peor de lo que imaginamos que va a ser, de cómo atrapa al

soldado –que ya no es un héroe– en un campo de fuerzas lleno de violencia desatada, un lugar donde su libertad de acción es menor que la nuestra, donde la muerte es arbitraria y está en todas partes. Lo que sucedió entre 1914 y 1918, nos dice Fussell, volvió a suceder en otras guerras posteriores, cuyos narradores se apoyaron en los dolorosos logros de los soldados escritores de la Gran Guerra. Así, hombres como Owen, Sassoon, Rosenberg o Gurney fueron centinelas, formando en la larga fila de hombres uniformados que eran tan víctimas de la guerra como los que cayeron muertos y los que murieron a su lado.

Paul Fussell tuvo su momento irónico durante la batalla de las Ardenas, cuya ferocidad y arrojo nadie había sido capaz de ver por anticipado. Cuando los alemanes lanzaron el ataque y empezaron a caer las bombas, Fussell estaba con un sargento que le había enseñado cómo ser oficial y hacerse cargo seriamente de la responsabilidad de los soldados jóvenes que tenía al mando. A este sargento se lo debía todo. "Hasta el día en que me muera –me dijo cuando nos conocimos, en Alemania–, le diré a quien quiera oírme cuánto le debo a aquel hombre". Los dos se habían echado a tierra durante el bombardeo y, al cabo de unos instantes, solo uno se levantó. Fussell le dedica *La Gran Guerra y la memoria moderna* a este militar, cuya muerte con tanta facilidad podría haber sido la suya.

Pero Fussell sobrevivió, sintiendo siempre la fragilidad de la vida. Es lo que le sucede al hombre que vuelve a casa con dos Corazones Púrpura. Y también lo volvió intolerante contra los civiles entusiastas con la guerra, en particular con los de la guerra del Vietnam. Una vez me dijo que había escrito *La Gran Guerra y la memoria moderna* porque estaba asqueado de las conversaciones de sus vecinos en las fiestas de Princeton (Nueva Jersey), donde vivía por entonces, sobre las bajas de aquel conflicto: no se imagi-

naban lo ciegos y lo obscenos que resultaban, con su vanidosa satisfacción y sus cuentas. Y recuerdo otra muestra similar de arrogancia de un civil ante las bajas. Oscar Handlin, historiador de la universidad de Harvard, dijo en público en Jerusalén, en la década de 1970, que en Vietnam solo habían muerto cincuenta mil hombres. Alguien le preguntó si en verdad no querría decir que solo habían muerto cincuenta mil hombres estadounidenses en aquel conflicto: los vietnamitas se habían caído de la faz de la Tierra. Así de poco sabemos sobre la monstruosidad de la guerra. Fussell y Handlin no hubieran sido nunca de la misma opinión.

Paul Fussell era a la vez un hombre indignado e ingenioso. Le atraían los poetas y novelistas de la Gran Guerra en Gran Bretaña, entre otras cosas porque, como él, eran narradores que decían la verdad sobre la guerra. Pero sus trabajos anteriores sobre los poetas de la época augusta, en el siglo XVIII , lo predispusieron a las delicias la ironía y a la brutalidad de las palabras cuando se usan con toda su utilidad contra los crueles amos del mundo. Sus trabajos posteriores como crítico de la vida cultural estadounidense le deben tanto a Swift y a Dryden como a los poetas de la guerra de 1914.

Este gran libro de Fussell sobre la Gran Guerra apareció un año antes que otro estudio rompedor, *El rostro de la batalla* , [1] del ya fallecido sir John Keegan, que entonces era un joven historiador que daba clases en Sandhurst. Ambos escritores se alejaron de los caminos de la historia oficial o nostálgica, la que dominaba lo publicado hasta que llegaron ellos, y nos ayudaron a entender el universo mental del hombre que lucha. Y con ello movieron todo el campo en una dirección trágica, una dirección en la que todos los soldados eran a la vez causantes y víctimas de la guerra. Keegan se hacía una pregunta muy simple: ¿cómo es posible que suceda una batalla, cuando es algo tan aterrador? Y su respuesta es

que no siempre resulta posible, y en que hacia julio de 1916, durante la batalla del Somme, ya era evidente que a cientos de miles de hombres se les había llevado más allá de los límites de la resistencia humana. En Agincourt, los hombres podían irse corriendo al campo vecino para escapar de los horrores del combate; en Waterloo, podían retrasarse. Pero, ¿qué podían hacer en el Somme, o en Verdún, atrapados en un gran campo de la muerte del que no había escapatoria posible, y con una densidad de objetos mortales volando a su alrededor nunca vista en el mundo? *La Gran Guerra y la memoria moderna* es el relato imperecedero de Paul Fussell sobre el recuerdo literario de ese momento de la Gran Guerra, cuando la industrialización cambió el carácter y la capacidad mortífera de la guerra, cuando se convirtió en algo monstruoso, y cuando esa monstruosidad engrendró un legado literario que ha permanecido hasta hoy.

Por supuesto, la tesis de Fussell tiene sus limitaciones. Es anglocéntrica, y su canon de poetas y novelistas bélicos resulta arbitrario. Fussell, según parece, no captó la melodía del gran escritor bélico galés David Jones. Los escritores de Fussell son casi todos oficiales, originarios de Londres, de las grandes fincas en el campo, de los internados de élite y las universidades de Oxford y Cambridge que correspondían a su clase social. Ocupaban con aplomo y sin esfuerzo las posiciones de poder en la nación imperial dominante de su época. Pero muchos no llegaron a hacerlo: casi un millón de hombres murieron en el ejército británico o de sus posesiones durante la guerra. Esta catástrofe fue el principio del fin de un siglo de hegemonía británica, un tiempo que en que, como decía el poeta Ted Hughes, Gran Bretaña sufrió una derrota aplastante y luego alguien le colgó al cuello la medalla de ganador.

Hay otras memorias de guerra junto a la memoria moderna de Fussell. Entre las memorias de las mujeres hay más que las de las enfermeras o las madres de los hombres uniformados. Samuel Hynes, un estudioso de la literatura (y veterano tanto de la Segunda Guerra Mundial como de la guerra de Corea) escribió un libro muy elocuente, *The Soldier's Tale* [El relato del soldado], donde apuntaba la tesis de que la literatura bélica es un corpus literario escrito por hombres, sobre hombres, y destinado en su gran mayoría a ser leído por otros hombres. Las enfermeras estuvieron a punto de entrar en el canon, gracias a su contacto con los cuerpos masculinos y a su conocimiento directo del sufrimiento, pero hasta esa excepción sirve para reforzar el sesgo de género de esta interpretación, que otros investigadores después han venido a corregir.

"La memoria moderna" es una expresión muy amplia para designar los escritos de un grupo de hombres extraídos en su mayoría de un fragmento muy reducido de la clase media inglesa. Hay excepciones, como el escritor Isaac Rosenberg, judío y de clase obrera, pero quienes criticaron a Fussell por dejar fuera a los hombres del pelotón se equivocan. El tipo de ironía sobre el que escribió tuvo muchas encarnaciones distintas, y no todas poéticas. Se hallaba en el alma de las canciones de los soldados y de las diversiones de *music-hall* que los soldados rasos llevaron a la guerra. ¿Qué otra cosa es esa afición a vestirse de mujer, que tanto gusta a las Fuerzas Expedicionarias Británicas, sino una visión irónica de la masculinidad en guerra? La ironía es una casa hecha de muchas mansiones, y hay pocos argumentos para dudar de que todos los que vistieron uniforme en la Gran Guerra tenían su propia interpretación del término.

Además, existen otras facetas de la historia cultural bélica que no se pueden subsumir sin más bajo la rúbrica de "la memoria

moderna" tal como Fussell la entendía. El color de la memoria, como ha dicho el investigador de la literatura Santanu Das no hace mucho, no siempre es blanco. Y cuando el mundo estaba de luto florecieron los lenguajes antiguos, religiosos, románticos y clásicos, brindándoles a quienes habían visto aplastadas o truncadas su vida, su familia y sus esperanzas una forma de entender ese mundo brutal en el que vivían. Yo escribí sobre estos otros lenguajes en *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Cultural History* [Lugares de memoria, lugares de duelo: la Gran Guerra en la historia cultural europea], y me tomé una copa con Paul cuando se publicó para celebrar la compatibilidad de nuestras distintas formas de mirar la guerra, y la necesidad de seguir visitando el terreno de la memoria y el Frente Occidental, de donde proviene una parte tan importante de nuestro conocimiento de ese siglo catastrófico.

A quienes estudian la literatura bélica de los países continentales la interpretación de Fussell les parece enigmática, a la vez sorprendente e insatisfactoria, como las comedias británicas. ¿Es que "la memoria moderna" es una respuesta específicamente inglesa a la guerra? Probablemente no. Pensemos en la ironía del título de la obra *La guerre de Troye n'aura pas lieu* –que en inglés, increíblemente, se tradujo con el título *Un tigre a las puertas* –, escrita por Jean Giraudoux [2] , soldado francés en la Gran Guerra y diplomático de profesión. Como intento de título, "La guerra de Troya no tendrá lugar" funcionaría mejor, un título que es puro Fussell, porque solo la conocemos como guerra de Troya dado que en efecto tuvo lugar. El título de Giraudoux, por tanto, es una imposibilidad. ¿Y hay ironía en la novela de Remarque *Sin novedad en el frente* ? Sí y no, ya que el personaje principal cae muerto un día en que no sucedía nada, un día realmente "sin novedad". De igual forma, cuando Fussell afirma que la literatura bélica inglesa se asentaba en la frontera entre los modos narrativos iróni-

co y realista, al tiempo que retrocedía hacia la épica, lo que hace es capturar elementos de otra gran narrativa bélica, desde *El fuego* (*diario de una escuadra*) de Henri Barbusse hasta *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk* , de Hasek, y hasta el *Adiós a las armas* de Hemingway. Cada nación de las que combatieron en la Gran Guerra produjo una narrativa bélica a su imagen, cada una con su propio registro irónico y sus inflexiones, dando eco a las consecuencias a la vez políticas y culturales del conflicto. Y sin embargo, a pesar de todo, hay algo a la vez universal y particular que Fussell capta en este gran libro. En el nivel más básico, es la naturaleza elegíaca de su relato, su recreación del mundo interno de los soldados en las trincheras, lo que le da al libro su potencia inmortal. Pero al mismo tiempo, cualquiera que lea *La Gran Guerra y la memoria moderna* verá que el autor ha captado algo crucial del impacto de la guerra en el mundo anglosajón. Fussell nos muestra con elegancia e indignación cómo la guerra invadió el idioma inglés, que ha pasado de generación en generación a través del Día del Armisticio, los exámenes escolares, las comedias, las series de televisión, las películas y las canciones. Nos ha mostrado que el idioma –el idioma inglés, en este caso– da forma a la memoria, a nuestra memoria de la guerra, la Gran Guerra, que ahora cumple un siglo pero aún está muy viva.

PREFACIO A LA EDICIÓN ORIGINAL

El tema de este libro es la experiencia británica en el frente occidental desde 1914 hasta 1918 y las diversas formas de expresión literaria en que ha sido recordado, vulgarizado y mitologizado. Trata también de las dimensiones literarias de la experiencia de las trincheras en sí mismas. Si el libro tuviera que tener un subtítulo sería más o menos el de "Una investigación acerca de la curiosa literaturalización de la vida real". Me he centrado en lugares y situaciones en las que la tradición literaria y la vida real se entrecruzan de manera notable, y haciéndolo, he intentado comprender una parte del simultáneo y recíproco proceso mediante el cual la vida alimenta a la literatura con materiales mientras que la literatura devuelve ese favor traspasando aquellas formas a la vida. Y me ha interesado también la manera en que la dinámica y la iconografía de la Gran Guerra han demostrado ser determinantes política, retórica y artísticamente en la vida posterior. Al mismo tiempo que la guerra dependía de mitos heredados, generó nuevos mitos, mitos que forman parte de la fibra de nuestras propias vidas.

Cuando sugiero las formas de esos mitos he intentado situarlos en sus contextos, tanto reales como literarios, en los casos de los escritores que han recordado con mayor eficacia la Gran Guerra como experiencia histórica, con más imaginación y sentido artístico. Esos escritores son memorialistas clásicos como Siegfried Sassoon, Robert Graves y Edmund Blunden. Me ocupo también de poetas de muy elevada conciencia literaria, como David Jones, Isaac Rosenberg y, por supuesto, Wilfred Owen. Y para saber lo que el hombre común dijo de todo aquello, he comparado las numerosas memorias de no profesionales que se encuentran en las colecciones del Imperial War Museum.

Sea o no correcta, la idea actual de "la Gran Guerra" se deriva principalmente de imágenes de las trincheras de Francia y de Bélgica. Me he centrado en la intervención de la infantería británica en esos lugares, dejando de lado los hechos que se produjeron en Mesopotamia, Turquía, África e Irlanda, y pasando por alto también la guerra en el aire y en el mar. Al limitar mi campo de observación, espero haber ahondado en la investigación de lo que algún "medievalista" futuro podría llamar "La cuestión de Flandes y de Picardía".

Mi trabajo en este libro ha sido facilitado por la amabilidad de tres instituciones. Quiero expresar de nuevo mi agradecimiento a The Research Council de la Universidad de Rutgers, de manera especial al amable y atento director asociado, C. F. Main, que además leyó las pruebas. Estoy en deuda con la National Endowment for the Humanities por una Senior Fellowship durante el curso académico de 1973-1974. Y tengo una gran deuda con el Imperial War Museum y con su cortés directiva, especialmente con D. G. Lance, responsable de sus bibliotecas y archivos, y con Roderick Suddaby, director de la sección de documentos. Aunque en ocasiones no haya estado de acuerdo con algunos de sus descubrimientos, nunca hubiera escrito este libro sin *Heroes' Twilight* , de Bernard Bergonzi; *English Poetry of the First World War* , de John H. Johnston; y *An Adequate Response* , de Arthur E. Lane. Cualquier investigador de estos asuntos es afortunado por tener semejantes predecesores. También es afortunado por tener como guía general *History of the First World War* [Historia de la Primera Guerra Mundial], del admirable B. H. Liddell Hart, príncipe de los modernos críticos militares. A lo largo del libro he aprovechado el criticismo de Northrop Frye. Quiero expresar aquí mi agradecimiento a su obra. Por responder a mis preguntas y proporcionarme ideas y críticas, quiero darles las gracias a Paul Bertram, Christopher Bond, Catharine Carver, Maurice Charney, Joseph

Frank, Robert Hollander, Alfred L. Kellogg, John McCormick, Peter McCormick, Lawrence Millman, Julian Moynaham, George A. Panichas, Richard Quaintance, James Raimes, George Robinson y Mary E. Slayton. Recuerdo con delicia a Leo Cooper y Tom Hartman, generosos compañeros durante un viaje por el Somme. Como es habitual, estoy en deuda con Richard Poirier, que colaboró con algunos materiales procedentes de su fundamental obra sobre Norman Mailer. Estoy agradecido a los autores que siguen a continuación y a sus herederos por el permiso de citar materiales inéditos tanto de documentos como de recuerdos, que graciosamente me han hecho llegar: la señora de David Angus, G. Bricknall, William Collins, Howard H. Cooper, M. J. H. Drummond, Marjorie H. Gilberston, el reverendo S. Horsley, el coronel R. Macleod, R. R. B. Mecredy, D. M. Mitchell, W. R. Price, Peter Reeve, M. E. Ryder y Clive Watts. Y con David Holt, que me sugirió importantes correcciones.

Como siempre, es con Betty con quien tengo mi mayor deuda. Me ha apoyado generosamente con su interés, su aliento, su crítica y muchas cosas más.

P. F.
Universidad de Rutgers
Enero de 1975

I
UNA SÁTIRA DE CIRCUNSTANCIAS
EL CLARIVIDENTE THOMAS HARDY

A mediados de diciembre de 1914, las tropas británicas llevaban cinco meses luchando en el continente. Se había producido un número extraordinario de bajas, las posiciones se habían consolidado mediante un autodestructivo punto muerto, y las personas con sensibilidad se daban cuenta ya de que la guerra no iba "a acabarse en Navidad", que iba a rebasar cualquier límite imaginable en cuanto a sufrimiento e ironía. El 19 de diciembre de 1914, Lytton Strachey publicó un artículo en *New Statesman* cuyo tema eran "las tragedias de vidas enteras y sus funestas consecuencias en las relaciones humanas". El artículo estaba escrito en un lenguaje oscuro. Hablaba de acontecimientos "despiadados", "terribles", "horripilantes". Decía que "la desolación es completa" y recordaba una frase de Gibbon que iba como un guante al tipo de ironía a la que se refería: "El abreviamiento de la esperanza". "Si hay alegría [...], es una alegría que se ha muerto hace mucho; si hay sonrisas, son sardónicas". [1]

Pero la verdad es que Strachey no estaba escribiendo en absoluto sobre la guerra. En las 2.000 palabras del artículo no se menciona. Era una reseña sobre el reciente libro de poemas de Thomas Hardy titulado *Sátiras de circunstancias* , publicado en noviembre de 1914 pero que contenía, con la excepción del patriótico y nada irónico "Los hombres que se van", añadido apresuradamente como "Epílogo", únicamente poemas escritos antes de la guerra. Muchos de ellos tenían que ver con las experiencias personales de Hardy, que se remontaban al año 1870.

En el libro de Hardy, como una asombrosa prefiguración, se planteaba una forma de percibir los acontecimientos de la recién

comenzada guerra. Lo hacía con una demoledora ironía, que era la apropiada forma interpretativa. Aunque en los poemas la que mata es la tuberculosis en lugar de la ametralladora, su ambiente de mortal ironía se correspondía con el que iba a ser cada vez más familiar a los británicos en los cuatro años siguientes. El contenido de los poemas es esencialmente funerario: de lo que trata es de tumbas, lápidas, "mortaja cadavérica", ataúdes, esqueletos y putrefacción. El recurso retórico favorito es el de prestar voz a los muertos. Las voces desde la tumba –la del hablante de "En los campos de Flandes" de John McCrae– evocan recuerdos, admoniciones y lamentos desde un punto de vista sardónico o apenado. Lo que a nosotros nos llega es el murmullo de recuerdos fugaces, irónicos y bien proporcionados. Y la ironía de la situación es la sustancia hasta de poemas como "Convergencia de opuestos" (publicado por primera vez en mayo de 1912), en los que lo que suena no son voces que nos llegan desde las tumbas. Un poema típico de la colección es "Disparos en el Canal", escrito cinco meses antes de la guerra. En él, los ocupantes de un cementerio junto al mar confunden las descargas de la artillería naval con los truenos del Día del Juicio, hasta que Dios los tranquiliza diciéndoles que están equivocados: "El mundo sigue siendo igual" –en otras palabras, sigue siendo brutal y estúpido–. Les dice que en el verdadero Día del Juicio hará más calor y se verán señales de castigo.

Una característica ironía de situación –una sarcástica representación de "la abreviación de la esperanza" de Gibbon– se encuentra en "Ah, ¿estás cavando en mi tumba?", publicado originariamente en diciembre de 1913. Al percibir el ruido que hacen unos arañazos, la voz que llega desde la tumba pregunta una y otra vez quién está cavando. ¿Es su amante? No, responde una voz; se casó ayer y tiene otras cosas que hacer. ¿Es alguno de sus parientes que trae flores en su recuerdo? No, los parientes saben

que no vale la pena plantar flores. ¿Es entonces que un "enemigo" (una palabra a la que los acontecimientos públicos otorgarían pronto un especial significado) "le pincha malignamente" en una fácil venganza? No, su enemiga cree que ya no merece que la odien, "Y no le preocupa dónde está enterrada". Finalmente, "al renunciar" la que habla, se entera de la identidad por el mismo que cava: se trata de su "perrito". Lo cual le sirve de inspiración para una estrofa impregnada de autocomplacencia "prebélica":

> ¡Ah, sí! *Eres tú* quien cava en mi tumba [...]
> ¡Cómo no me daría cuenta antes
> de que dejé tras mí un sincero corazón!
> ¿Qué humano será capaz de igualar
> el sentimiento que esconde la lealtad
> de un perro?

Pero el perro desengaña a su ama de esa consoladora relación con el mundo que ha abandonado:

> Ama, cavo en tu tumba
> para enterrar un hueso,
> por si me entra hambre
> cuando pase, como cada día, por aquí.
> Lo siento, pero me olvidé
> de que éste es tu lugar de reposo.

Si esto nos retrotrae hasta el siglo XVIII , un poema como "Su último paseo" (escrito en diciembre de 1912) recuerda a Robert Frost. En ese poema lo irónico de la situación estriba en el choque entre inocencia y conciencia. Lo que recuerda el hablante es lo que un amigo suyo le decía de la belleza de la aldea iluminada, mientras se acercaban a ella por la carretera:

> me hablabas del encanto de aquella aureolada vista.

El camino desde donde el amigo admiraba la luminosa población de los vivos pasaba ante el cementerio local,

> en el que ocho días después yacerías.

Ni siquiera el narrador, un experto en ironías, era capaz de prever cuán bruscamente el admirador de las luces haría el tránsito al oscuro mundo de los difuntos, para estar

> sin amor, elogio, indiferencia, culpa.

El contraste entre el antes y el después nos recuerda la relación entre, digamos, el dorado verano de 1914 y el espantoso diciembre de ese mismo año, aunque más persuasivo aún como paradigma que ese poema es otro que Hardy escribió en 1913, titulado "Después de un viaje". El hablante quiere saber qué era lo que buscaba su amada difunta cuando volvió a visitar los escarpados paisajes de la costa donde se desarrolló su aventura. Lo que imagina es a un espíritu que le dice,

> Con el verano llegó la dulzura, pero el otoño trajo separación.

Como sabemos, a pesar de los hechos concretos o de las especiales necesidades de cada tiempo, la palabra "verano" comporta convencionalmente alegría y el "otoño", melancolía. Pero lo sucedido un año después haría que esa imagen tradicional asumiera una chocante concreción. Las experiencias personales de Hardy devinieron públicas.

Una versión más evidente de la ironía de la bendita ignorancia se encuentra en "El cementerio", una de las 15 breves "Sátiras de circunstancias" que dan título al volumen. Ahora el que habla es el cuidador del cementerio, que explica a un paseante lo absurdo de las riñas entre las madres, que discuten sobre quién es el niño que yace en determinada tumba. Lo que en realidad pasa, dice el cuidador, fue que cuando hubo que poner el desagüe principal en el cementerio,

> quitamos de ahí a todos la otra noche,
> y fueron para adentro de la fosa común
> con más de cien. Pero los padres, ni idea.

Una fosa individual, una fosa común, un desagüe general, lo mismo da:

> ¡Da igual lloriquear junto al desagüe general
> que en otro sitio, para desahogar la pena!

Esa idea, la de las fosas comunes, parece propia, de manera especial, del siglo XX . Hay 2.500 cementerios bélicos británicos en Francia y Bélgica. El observador avisado que ve las filas de lápidas hará muy bien en sospechar que lo más frecuente es que los cadáveres estén enterrados en fosas comunes, con las lápidas puestas en fila para hacer creer que cada soldado tiene su tumba. [2] Como profetizó Hardy:

> Todos los niños estaban allí dentro
> en distintos momentos, como sardinas en lata.

La última sátira de circunstancias, como Hardy sabía de sobra, es la mortalidad en sí misma, "el misterio y la amargura de todo". El séquito y las condiciones materiales de la muerte, por muy ruidosas que sean, ejercen una fascinación universal, como reconoce Edmund Blunden, que recordaba con simpatía y suave ironía una sátira de circunstancias 15 años después de Hardy. Recuerda el destrozado cementerio civil de una iglesia francesa, cercana a la primera línea, y describe su extraña atracción por la "morbosa curiosidad" de los soldados, que se apiñaban para mirar boquiabiertos las criptas y tumbas abiertas:

> Había un agua verdosa y estancada en alguna de esas fosas; los huesos, las calaveras y las podridas mortajas solían atraer a los soldados que pasaban junto al cartel en el que se leía "No se detengan".

Teniendo en cuenta las circunstancias, ésa era una extraña atracción.

> ¿Por qué esos muertos atraían a quienes deberían intentar olvidarse de la muerte que podía sobrevenirles en cualquier momento? Siendo, como éramos, nosotros mismos semicadáveres por el mero hecho de encontrarnos cerca de la iglesia de Richebourg, ¿por qué esos cadáveres nos resultaban extraños y remotos? [3]

No es que yo sostenga que Hardy, el maestro de la ironía situacional, "escribiera" la Gran Guerra, aunque si se escriben las guerras, el autor de *El hazmerreír del tiempo* y *Dinastías* podría haberlo hecho, ciertamente. De su imaginación surgían más o menos ya elaborados –y realmente bien, a priori– una imaginería, una acción y un tono soberbiamente adecuados a la descripción de un acontecimiento que conllevaba una sátira de circunstancias inmensa y sin precedentes. Una tradicional "trágica sátira" (como "La vanidad de los humanos deseos" de Johnson) consiste en una acumulación de numerosos y mínimos componentes satíricos. Igualmente, esa gran sátira trágica que fue la guerra conllevaba un conjunto de pequeñas sátiras o acciones irónicas. De ese modo, el Blunden literario considera un campo de batalla, completamente destrozado y cubierto de disperso material bélico alemán, como "esa sátira en marrón herrumbroso y gris campestre". [4]

Mirando hacia atrás, 31 años más tarde, Siegfried Sassoon recordaba que durante la guerra Hardy había sido para él "el más admirado de los escritores vivos" y reconoció la deuda de sus poemas satíricos sobre la guerra con las ironías prebélicas de *Sátiras de circunstancias* . [5] Merecedor de figurar como decimosexta sátira de circunstancias, en entera consonancia con las de Hardy, es un poema de Sassoon que cuenta este episodio: "Un compañero oficial cuenta a una madre de blancos cabellos una falsa historia de la muerte en el frente del miedoso de su hijo". [6] El poema se titula "El héroe":

> "Jack cayó como hubiera querido", dijo la madre, y dobló la carta recién leída.
>
> "Qué bonito es lo que dice el coronel." Algo se hizo pedazos en la cansada voz tan trémula que terminó en un ahogo.
>
> Levantó ligeramente sus ojos. "Nosotras, las madres, nos sentimos orgullosas de nuestros soldados muertos."
>
> Luego bajó la cabeza.

Silenciosamente salió el Compañero Oficial.

Había contado a la pobre anciana unas cuantas piadosas mentiras

que sin duda recordaría siempre.

Porque mientras él carraspeaba y mascullaba, en los débiles ojos de ella brillaba un dulce triunfo, lleno de felicidad

porque su hijo había sido un valiente, glorioso muchacho.

Él iba pensando de qué manera "Jack", un cobarde y un bribón, se dejó arrastrar por el pánico en la trinchera

aquella noche en que la mina

saltó en la Esquina Maldita; cómo intentó

que le mandaran a casa, y cómo, al final, murió

hecho pedazos. Y a nadie le importó

salvo a aquella solitaria mujer de cabellos blancos.

Dos noches antes de participar en el ataque en el Somme –tal vez la acción más atrozmente irónica de toda la guerra–, Sassoon se encontró "acurrucado en la pequeña perrera de un refugio subterráneo, leyendo *Tess de Urbervilles* ". [7] Es evidente que hay algunas intersecciones entre la literatura y la vida a las que no hemos prestado suficiente atención.

LA GUERRA COMO ACCIÓN HEROICA

Todas las guerras son irónicas porque todas resultan peores de lo que se esperaba. Cada guerra implica una situación irónica porque sus medios son melodramáticamente desproporcionados con respecto a sus presuntos fines. En la Gran Guerra, ocho millones de personas murieron porque otras dos personas, el archiduque Francisco Fernando y su consorte, fueron asesinadas. En la Segunda Guerra Mundial nos encontramos con ironías todavía más absurdas. Aparentemente iniciada para garantizar la soberanía de Polonia, su resultado fue la esclavitud y la humillación de ese país. Los bombardeos aéreos, que se suponía que iban a acortar la guerra, la prolongaron porque los que sirvieron de blancos asumieron el papel de víctimas y héroes, y se fortaleció su voluntad de resistir.

Pero la Gran Guerra fue la más irónica de todas las guerras que se han luchado hasta ahora. El mito del Progreso, que entonces prevalecía y que había dominado la conciencia pública a lo largo de un siglo, demostró ser una vergüenza. La Idea de Progreso dio marcha atrás. Al día siguiente de que Gran Bretaña entrara en guerra, Henry James escribió a un amigo:

> El hundimiento de la civilización en ese abismo de sangre y tinieblas [...] es algo que reduce a la nada ese prolongado período durante el que se supuso que el mundo iba a ir, aunque se produjeran ciertas recaídas, gradualmente a mejor; tratar de comprender hoy hacia dónde se iba realmente y lo que significaban esos años traicioneros es demasiado trágico para poder reflejarlo en palabras. [8]

La idea central de James fue expresada en estilo chocante por un escritor mucho menor, Philip Gibbs, al recordar la popularidad durante la guerra de lo que hoy llamaríamos humor negro. "Cuanto más repugnante", dijo, "más carcajadas provocaba en la gente":

> Era [...] la risa propia de los mortales por la mala pasada que les había jugado un irónico destino. Les habían enseñado a creer que el principal objetivo de la vida consistía en acceder al amor y a la belleza, y que la humanidad, en su progreso hacia la perfección, había matado los instintos bestiales, la crueldad, la sed de sangre, la primitiva y salvaje ley de supervivencia utilizando los dientes y las garras, el hacha y el palo. Tanto la poesía como el arte, o las religiones, predicaban ese evangelio y esas promesas.
>
> Ahora ese ideal se había hecho pedazos, como un jarrón de porcelana que se estrella contra el suelo, el contraste entre Aquello y Esto resultaba devastador. [...] El humor del espíritu de los tiempos de guerra consistía en desternillarse de risa ante tanta elegancia y dignidad mancilladas. [9]

Los británicos combatieron a lo largo de cuatro años y tres meses. Su capacidad de ironía, si se tiene en cuenta no en relación con la autosuficiencia del pasado sino en sí misma, aparece más claramente cuando consideramos los acontecimientos cronológicamente. Los últimos cinco meses de 1914, a partir del 4 de agosto, cuando los británicos declararon la guerra a las potencias cen-

trales, comenzaron con maniobras en Bélgica y el norte de Francia, que terminaron con las dos partes en conflicto atrapadas en el infame sistema de trincheras. Antes de llegar a ese punto muerto, los británicos se vieron obligados a llevar a cabo una importante retirada y se enzarzaron en dos grandes batallas, aunque *batallas* tal vez no sea la palabra más adecuada, ya que quien les dio ese nombre fue la historiografía posterior, en aras del orden y de la aceptación de lo que podríamos llamar causalidad racional. Llamar a eso *batallas* es pretender que se daba una continuidad comprensible con la anterior historia británica e insinuar que se trataba de una guerra disputada de una forma tradicional. Como señala Esmé Wingfield-Stratford: "Se ha escrito una vasta literatura con la mira de comparar [la Gran Guerra] con otras guerras, al hacer resaltar sus supuestas batallas con nombres tan altisonantes como Loos, Verdún, el Somme y Passchendaele [...]". [10] De lo que se trataba era de sugerir que ésos eran acontecimientos paralelos a Blenheim y Waterloo no sólo en gloria sino en estructura y significado.

La más importante retirada fue la de Mons del 24 de agosto, que se consideró necesaria cuando las cuatro divisiones de sir John French –en las que se encontraba el total de las fuerzas británicas– fueron atacadas por los flancos. A principios de septiembre esta retirada se convirtió en la primera de las "batallas", la llamada del Marne, en la que los británicos y los franceses gradualmente detuvieron el avance alemán sobre París, aunque con un coste de medio millón de bajas en cada bando. Ya que no podían llegar a París, los alemanes buscaron abrir un frente al norte, y cada uno de los contendientes comenzó a intentar hacer girar el flanco occidental de su enemigo con el propósito de ganar rápida y económicamente la guerra; había quien creía que ése era un objetivo hacedero. A las maniobras posteriores, a finales de octu-

bre y principios de noviembre, se las llamó inadecuadamente "Primera batalla de Ypres" y "La carrera hacia el mar", eso es, hacia los puertos marítimos belgas. Se encontró la fórmula periodística "La carrera hacia..." gracias a su empleo en 1909 para nombrar así la "Carrera hacia el Polo (Norte)" de Peary contra Cook. Rehabilitada y aplicada a esos nuevos acontecimientos, la frase conllevaba la ventaja de utilizar un lenguaje familiar y deportivo, a lo Club de Exploradores, que daba a entender que lo que sucedía no era muy distinto de un juego, una carrera y una competición, todo de lo más decente.

A mediados de noviembre, esas acciones bélicas habían destruido casi por completo al primitivo Ejército británico. A principios de la guerra, un voluntario tenía que medir un metro setenta centímetros para entrar en el Ejército. El 11 de octubre había tal necesidad de hombres que el estándar se bajó hasta un metro sesenta y cinco centímetros. Y el 5 de noviembre, después de las 30.000 bajas de octubre, era suficiente con medir nada más que un metro sesenta para ser admitido. [11] Se había excavado una línea de trincheras permanente desde Nieuport, en la costa belga, hasta la frontera suiza, donde se había edificado el importante saliente de Ypres. Los más perspicaces podían ver entonces en lo que iba a consistir la guerra. Ya en octubre de 1914, el capitán G. B. Pollard escribió a su casa, utilizando cautelosamente una palabra que se volvería cada vez más espantosa a medida que pasaba el tiempo: "Ésta es de verdad una guerra de 'desgaste', como ha dicho alguien aquí el otro día, es decir, resistir más tiempo que los de enfrente y seguir produciendo hombres, dinero y material hasta que ellos digan basta ya, y de eso es de lo que entiendo que se trata". [12] Lord Kitchener era de la misma opinión que el capitán Pollard. A finales de octubre pidió 300.000 voluntarios. La mayor parte de ellos perecieron en el Somme en 1916. En la primera Na-

vidad de la guerra se llegó a un absoluto punto muerto en las trincheras. Tanto los soldados británicos como los alemanes celebraron una informal tregua navideña, reuniéndose en tierra de nadie para intercambiar cigarrillos y sacar fotografías. Enfurecido, el Estado Mayor prohibió que se volviera a repetir una cosa semejante.

El año nuevo de 1915 llegó con repetidos fracasos de los intentos británicos por romper las líneas alemanas y abrir paso a la caballería para que entrara en tromba. Los fracasos se produjeron en primer lugar por una insuficiente preparación artillera: durante años nadie tuvo idea de cuánto fuego de artillería era necesario para destruir las alambradas y alcanzar los sólidos y profundos refugios subterráneos de los alemanes. En segundo lugar, debido a unas reservas insuficientes, capaces de explotar una repentina aparente debilidad; y en tercero, porque los británicos atacaron en un frente excesivamente estrecho, permitiendo así que lo que se había conquistado recibiera el fuego de respuesta de la artillería.

Sin embargo, el primer ataque fallido de 1915 no fue de los británicos sino de los alemanes. La zona escogida estaba cerca de Ypres y aquel altercado recibió el nombre de Segunda Batalla de Ypres o sencillamente Segundo Ypres. El 22 de abril, después de disparar gas clorhídrico mediante cilindros, los alemanes atacaron y avanzaron cinco kilómetros. Pero luego vacilaron por falta de reservas. Los alemanes utilizaron el gas por primera vez el 27 de octubre de 1914, cuando dispararon un prototipo de moderno gas lacrimógeno con su artillería, cerca de Ypres. El empleo alemán de gases –que pronto imitarían los británicos– fue considerado una atrocidad por los ignorantes, que desconocían que, como observa Liddell Hart, el gas "es la menos inhumana de las armas modernas". Su novedad fue la que provocó su mala prensa:

"Fue una novedad y como tal clasificada como atrocidad por un mundo que aprueba los abusos pero que detesta las innovaciones". [13] En el ataque de finales de abril en Ypres, los británicos se encontraron virtualmente sin protección contra los gases –"la caja respiratoria" llegó más tarde–, y aunque se mantuvo firme la línea, costó 60.000 bajas británicas.

Unas semanas más tarde les tocó a los británicos. El 10 de marzo la primera de las abortadas ofensivas británicas se produjo en Neuve Chapelle. El ataque tuvo una anchura de únicamente 1.800 metros, y aunque al principio fue un éxito, se evaporó por falta de reservas y porque un frente tan estrecho provocó demasiado fuego artillero alemán en respuesta. Los británicos lo intentaron de nuevo el 15 de mayo en Festubert, con similares resultados: el éxito inicial se transformó en un desastre. Romper la línea parecía casi imposible. Entonces se pensó en rodearla, aunque ello supusiera llegar tan lejos como hasta Gallípoli, a 3.500 metros del frente occidental, en donde las tropas comenzaron a desembarcar el 25 de abril.

Imaginándose escarmentados por tales frustraciones de la abreviación de la esperanza en Neuve Chapelle y Festubert, los británicos prepararon el 15 de septiembre un ataque de mayores proporciones en Loos. Seis divisiones avanzaron al mismo tiempo, y esta vez el ataque fue precedido no sólo por la habitual barrera de artillería sino por la descarga de lo que Robert Graves llama, con un eufemismo, "los accesorios", los cilindros de gas clorhídrico. [14] Casi todo el gas fue arrastrado por el viento hacia las trincheras británicas y el ataque fue tal fracaso que hasta la *Official History* lo estigmatizó posteriormente llamándole "una inútil carnicería de la infantería". [15] Las acciones en Loos se suspendieron 11 días después de su comienzo, pero no antes de que se añadieran al total otras 60.000 bajas británicas.

Ahora ya no había suficientes voluntarios para engrosar las filas. En octubre se hizo público "el plan" de lord Derby –una elegante palabra para nombrar el servicio militar obligatorio–, y al principio de 1916, con la aprobación de la Ley del Servicio Militar, Inglaterra comenzó a preparar su primer ejército de reclutas, un acontecimiento que se puede decir que señaló el inicio del mundo moderno. Era evidente que se necesitaban reclutas porque las cosas iban de mal en peor en todas partes. El asalto de Gallípoli no tuvo mayor éxito que los que se llevaron a cabo en otros lugares, y a finales de 1915 las fuerzas se retiraron sin conseguir nada.

La necesidad de fortalecer la moral en el frente interior a principios de 1916 se puede medir por la edición en enero de una antología del Poeta Laureado con emotivos pasajes de tendencia neoplatónica, con el título de *El espíritu del hombre* . Tal era la situación militar, que en su introducción Robert Bridges sugería que "debemos buscar consuelo únicamente en la tranquila confianza de nuestras almas". Por lo tanto, "reconfortémonos instintivamente con los videntes y con los poetas de la humanidad, cuyas frases son oráculos y profecías de belleza y amor". Las noticias procedentes de Bélgica y Francia, por no mencionar las de Turquía, hacían cada vez más necesario insistir, como hacía Bridges, en que "el hombre es un ser espiritual y el verdadero trabajo de su mente es interpretar el mundo según su superior naturaleza". Semejante idea era indispensable porque nos enfrentábamos "con una pena que resulta insufrible padecer constantemente, y todavía más mirarla cara a cara sin la confianza en Dios, que hace que sea todo posible". [16]

Los consuelos emanados de *El espíritu del hombre* eran muy necesarios porque 1915 fue uno de los años más deprimentes de la historia británica. Fue un año no sólo de irónicos errores sino de una subestimación del enemigo, y una absoluta escasez de

imaginación, a la par que de profundas dificultades para la guerra de posiciones. El pobre sir John French tuvo que ser enviado a casa para ser sustituido por sir Douglas Haig como comandante de las fuerzas británicas. No se trata de criticar en exceso a Haig, que sin duda hizo lo que pudo, y que ya ha sido suficientemente difamado. Pero hay que decir que la guerra ponía a prueba la utilidad de la seriedad del carácter escocés en una situación que exigía el equivalente militar del ingenio y de la capacidad de invención. Haig carecía de ambas cosas. Era terco, inflexible, intolerante –sobre todo con los franceses–, tenía pretensiones de superioridad moral y carecía por completo de humor. Y era muy provinciano: en su cuartel general francés se empeñaba en asistir cada domingo a un oficio religioso de la Iglesia de Escocia. De cabeza dura, era el comandante perfecto dedicado a una empresa de interminables asaltos abortados. Ciertamente, una valiosa herencia de la actuación de Haig es la convicción, entre los imaginativos e inteligentes de hoy, de la total incompetencia de los dirigentes civiles y militares. Se puede decir que fue Haig quien sirvió de paradigma. Su falta de imaginación y la ingenuidad de su cultura artística se diría que nos han proporcionado desde entonces el modelo de los Grandes Hombres.

Para Haig, la lección de 1915 era lisa y llana. Un ataque con éxito que llevara a romper el frente tendría que ser infinitamente mayor, ancho, poderoso y mejor planeado de lo que se había imaginado hasta entonces. Pensando en ese tipo de ataque, Haig y su Estado Mayor se pasaron los primeros seis meses de 1916 preparando una inmensa penetración en las líneas alemanas en el Somme, con la que estaban seguros de que terminaría la guerra. El número de hombres destinados para el ataque, equivalente a 26 divisiones de infantería de la Segunda Guerra Mundial, representaba una superioridad de siete a uno sobre los alemanes. Mientras se hacían planes, Francia luchaba en Verdún, lo cual hizo que

su capacidad defensiva se desangrara de tal modo que a partir de entonces el principal esfuerzo ofensivo del frente occidental tuvo que ser británico. No quedaban suficientes franceses, y los que quedaban estaban tan desmoralizados que los motines de 1917 eran previsibles, dada la mezquina política francesa de permisos y de diversiones. La irónica estructura de los acontecimientos se había vuelto convencional, hasta "hardyesca": si la pauta de las cosas en 1915 fue un conglomerado de pequeñas esperanzas optimistas que terminaron en pequeñas catástrofes irónicas, la de 1916 fue de una vasta esperanza optimista que condujo a una vasta catástrofe irónica. Lo del Somme, que posteriormente las tropas llamaron la Gran Cagada, fue la mayor operación de combate desde los comienzos de la civilización.

A finales de junio de 1916, el plan de Haig estaba terminado y todo dispuesto para el ataque en el Somme. Con la idea de que esta vez las alambradas alemanas debían ser cortadas y las posiciones de primera línea destruidas, Haig bombardeó las trincheras enemigas durante una semana entera, disparando un millón y medio de proyectiles desde 1.537 cañones. A las 7.30 del 1 de julio, la artillería varió el tiro hacia objetivos más distantes y se iniciaron las oleadas de ataques de 11 divisiones británicas, que salieron de sus trincheras en un frente de 21 kilómetros y comenzaron a avanzar. Y a las 7.31 las ametralladoras de únicamente seis divisiones alemanas se subieron peldaño a peldaño por las escaleras desde los profundos subterráneos donde habían estado escondidas –y bien cómodamente– durante el bombardeo y segaron las oleadas de atacantes que avanzaban en ordenadas filas o que quedaron desconcertados ante las alambradas, que seguían en su sitio. De los 110.000 hombres que atacaron, 60.000 murieron o resultaron heridos ese día, un récord sin precedentes. Más de 20.000 yacían muertos entre las líneas, y pasaron varios días antes de que los heridos en la tierra de nadie dejaran de gritar.

El desastre tuvo muchas causas. Una de ellas fue la falta de imaginación: nadie se había imaginado que los alemanes hubieran ideado unos subterráneos tan profundos que pudieran servir de escondite mientras la artillería pulverizaba el terreno, de la misma manera que nadie había imaginado que los tiradores alemanes de las ametralladoras fueran capaces de subir las escaleras y montar sus armas tan rápidamente una vez que el bombardeo se alejara, precisamente a las 7.30. Otra causa se puede atribuir al sistema de clases y a los supuestos que conllevaba. Los oficiales del Estado Mayor británico sentían un implícito desprecio por los novatos, entrenados a toda prisa, del "Ejército de Kitchener", la mayor parte de ellos reclutados entre trabajadores de las Midlands. Los planificadores suponían que esos soldados –cada hombre llevaba a cuestas 30 kilos de equipamiento durante el asalto– eran demasiado simples y brutos como para atravesar el espacio entre las trincheras opuestas a menos que fuera a la luz del día y alineados en filas o en "oleadas". Se creía que las tropas se sentirían desconcertadas ante tácticas más sutiles como eran las de avanzar cubriéndose, disparando o siguiendo de cerca una cortina de fuego continua.

Una última causa del desastre fue la ausencia total de factor sorpresa. Se produjo una desesperante falta de inteligencia en toda la operación, característica de su autor. Los atacantes podían haber hecho un amago de ataque: podían haber hecho cesar el bombardeo durante dos minutos al amanecer –la hora en que se espera un ataque– y luego haberlo reanudado inmediatamente, lo que podría haber pillado a los engañados ametralladores alemanes sin protección, arriba, en sus posiciones abiertas de tiro. Pero hasta se puede sospechar que si en algún momento se consideró ese ardid, fue rechazado por escasamente deportivo. Fuera cual fuese la causa principal del fracaso, el ataque en el Somme terminó con las ilusiones de romper el frente y enviar inmediata-

mente detrás a la caballería para que rematara la guerra. Al reflexionar sobre la nueva conciencia que ese 1 de julio de 1916 alumbró en ambas partes, Blunden escribió 18 años más tarde: "Al final del día ambas partes habían visto, en un triste garabato de tierra rota y hombres asesinados, la respuesta a la pregunta. No había camino. No había carretera. No se había ganado ninguna carrera ni se podía ganar la guerra. La guerra había ganado y seguiría ganando". [17]

Sin tener en cuenta observaciones semejantes, continuó mecánicamente la tentativa británica en el Somme hasta el mes de noviembre, cuando la detuvo la congelación del lodo. Un mes antes, los británicos habían revelado una innovación, el tanque, en la carretera entre Albert y Bapaume, para total sorpresa y desmoralización del enemigo. Sin embargo se emplearon únicamente 32 unidades, insuficientes para conseguir una auténtica ruptura de los frentes. A finales de 1916 todos estaban sumergidos en una tremenda depresión. Se había tocado fondo, aún más que a finales de 1915. "Vamos a perder esta guerra", se le oyó decir a Lloyd George. [18] Y la dinámica de la abreviación de la esperanza continuó dominando 1917 con dos excepciones, las acciones en Messines en junio y en Cambrai en noviembre.

El 1 de enero de 1917, Haig fue ascendido al rango de mariscal de campo, y el 17 de marzo, se tomó finalmente Bapaume, uno de los primeros objetivos del asalto en el Somme nueve meses antes. El 1 febrero los alemanes habían manifestado su intención de practicar una guerra submarina sin restricciones, y el 6 de abril eso trajo consigo una declaración de guerra de los Estados Unidos. A partir de entonces, los más sutiles estrategas aliados sabían que ganar la guerra era únicamente una cuestión de tiempo, pero también sabían que, como los Estados Unidos no estaban preparados, tendría que pasar tiempo.

Mientras tanto, algo había que hacer en los frentes. El 9 de abril, los británicos lo intentaron de nuevo mediante la vieja táctica de asalto frontal, esta vez cerca de Arrás, en la zona que comprendía la infame cresta de Vimy, que durante años había dominado la parte sur del "saliente" de Ypres. El ataque, sostenido durante cinco días, consiguió ganar 6.500 metros al coste de 160.000 muertos y heridos. Lo mismo que antes. Pero el 7 de junio ocurrió algo nuevo, que significaba que finalmente se explotaba la táctica de la sorpresa. Cerca de Messines, al sur de Ypres, mineros británicos habían hecho un túnel durante un año bajo las líneas alemanas y a principios de junio habían cavado 21 pozos horizontales cargados con casi 500.000 kilos de explosivos de gran poder a una treintena de metros por debajo de puntos cruciales del sistema alemán de defensas. A las 3.10 de la mañana, las minas fueron activadas al mismo tiempo. Diecinueve de ellas explosionaron y la onda que se produjo le llegó a Lloyd George en Downing Street, a 200 kilómetros de distancia. Dos de las minas fallaron. Una de ellas explosionó en julio de 1955, sin herir a nadie, pero forzosamente les recordó a los habitantes de la vecina y reconstruida ciudad de Ploegsteert la terrible persistencia de la Gran Guerra. La otra, enterrada profundamente en algún lugar cercano al bosque de Ploegsteert, todavía no ha estallado.

El ataque que siguió en Messines había sido brillantemente planeado por el general sir Herbert Plumer, que apareció como una especie de héroe intelectual de la Gran Guerra británica. En triste contraste con Haig, carecía de apariencia militar porque era corpulento, sin mentón, de cabellos blancos y barrigudo. Pero tenía imaginación. Sus minas sorprendieron completamente a los alemanes, 10.000 de los cuales quedaron inmediatamente enterrados para siempre, y 7.000 fueron presas del pánico y cayeron prisioneros. Nueve divisiones británicas y 72 tanques atacaron in-

mediatamente en un frente de 16 kilómetros. Ocuparon la cresta de Vimy con un coste relativamente bajo, 16.000 bajas.

Si Messines demostró que la imaginación y la sorpresa podían conseguirlo, el ataque en dirección a Passchendaele, en la parte norte del saliente de Ypres, dejó al descubierto una vez más la vieja locura de los reiterados asaltos abortados. En ocasiones dignificada como la Tercera Batalla de Ypres, este asalto, que comenzó el 31 de julio, tenía como objetivo, según se dijo, las bases de submarinos alemanes en la costa belga. Esta vez se le confió a la artillería la preparación del ataque, y a conciencia: a lo largo de 10 días se dispararon 4.000.000 de proyectiles. El resultado fue sumamente irónico, hasta en esta guerra en la que la ironía era indispensable. El bombardeo trituró el terreno; llovió y el barro se convirtió en fango. Los británicos atacaron en el fango hasta que el asalto finalmente se atenuó tres meses y medio después. El precio: 370.000 británicos muertos y heridos, enfermos y helados hasta morir. Miles de ellos literalmente ahogados en el fango. Fue una repetición del Somme pero peor. Veinte años más tarde, Wyndham Lewis recordaba Passchendaele como una casi inevitable colisión entre dos "contrastados, pero si se quiere complementarios, tipos de *idée fixe"* : la afición alemana a la guerra por un lado, y la estúpida "tozudez" británica por el otro. Ésta, decía, "encontró su expresión más perfecta en el campo de batalla, o en la ciénaga, de Passchendaele". Las especulaciones onomatopéyicas le llevaron finalmente a un punto donde de nuevo oteamos a Hardy como el espíritu que lo preside:

> El propio nombre [Passchendaele], con su sugerencia de *splashiness* [1] y *passion* al mismo tiempo, es sutilmente apropiado. Aquel sinsentido no pudo florecer en ningún otro sitio salvo en *Passchendaele* . Estaba preordenado. En el momento en que vi el nombre en el mapa de las trincheras supe lo que iba a ocurrir. [19]

A partir del empleo, por primera vez, de los tanques en el otoño de 1916, quedó claro que, en suficiente cantidad, era una manera de acabar con la poderosa superioridad de las ametralladoras del enemigo atrincherado. Pero no fue hasta el ataque del 20 de noviembre cerca de Cambrai cuando se utilizaron en cantidad suficiente. Esta vez, 381 de esos tanques tosieron y se arrastraron en un frente de 10 kilómetros con un éxito impresionante. Pero como de costumbre, no había bastantes reservas para aprovechar la ruptura del frente.

El siguiente de los grandes acontecimientos fue un revés devastador. Durante la última mitad de 1917, los alemanes habían trasladado discretamente sus fuerzas desde el frente oriental al frente occidental. El armisticio firmado con los bolcheviques les dio la oportunidad de incrementar sus fuerzas del frente occidental en el 30%. A las 4.30 de la mañana del 21 de marzo de 1918 atacaron en la zona del Somme, en un frente de 65 kilómetros. Fue una formidable victoria. Los británicos perdieron 150.000 hombres casi inmediatamente, 90.000 de ellos prisioneros; las bajas británicas alcanzaron los 300.000 hombres en los seis días que siguieron al ataque. Los alemanes penetraron 65 kilómetros en la retaguardia británica.

El impacto de esta crisis en el frente interior se puede suponer por esta reacción de los periódicos de Londres. Lo que sigue es típico:

¿QUÉ PUEDO HACER YO ?

De qué manera pueden los civiles ayudar en esta crisis.

Muéstrese jovial.

* * *

Escriba dando ánimos a sus amigos que se encuentran en el frente.

* * *

No dé pábulo a los estúpidos chismorreos.

No preste oídos a rumores sin sentido.

No piense que usted lo haría mejor que Haig. [20]

Haig, en pleno retroceso, se sentía lo bastante amenazado como para dar a conocer el 12 de abril su famosa orden del día "De espaldas contra la pared". Reflejaba la inseguridad de la posición británica en términos muy rígidos y descorazonadores: "Cada posición debe defenderse hasta el último hombre. No habrá retirada. Con nuestras espaldas contra la pared y creyendo en la justicia de nuestra causa, cada cual debe pelear hasta el fin". En su tozuda prohibición de maniobras o, realmente, de cualquier táctica, pudo servir de modelo para las últimas órdenes de Hitler sobre la defensa final de las posiciones como en El Alamein o en Stalingrado. Existen convenciones y estilos para las órdenes del día al igual que para cualquier documento literario.

A Hardy le hubiera encantado saber lo que un cabo escribió sobre esa famosa orden: "Nunca la recibimos. Nosotros, a los que se dirigía, la infantería de la primera línea, estábamos demasiado dispersos, demasiado ocupados en sobrevivir como para ser llamados a formar para escuchar las órdenes del día". [21]

Durante los meses de mayo y junio los alemanes avanzaron con gran eficacia hasta cerca de los ríos Lys y Marne. Pero, sin quererlo, se dedicaron a demostrar lo más irónico de todo, es decir, que tales ataques victoriosos pierden a las tropas. De esa manera parece una derrota. Es una manera de repetir la opinión de Blunden de que es la guerra la que gana. El espectacular avance germano finalmente se frenó en gran medida por esta razón: los atacantes, a los que años de eficaz bloqueo aliado había dejado sin "bienes de consumo" a la vista, se detuvieron para apoderarse

del botín, para emborracharse, dormir la mona y vagabundear. Las bodegas de champán del Marne resultaban especialmente tentadoras. El alemán Rudolf Binding recuerda lo que ocurrió cuando el ataque llegó hasta Albert:

> Hoy, el ataque de nuestra infantería bruscamente se detuvo cerca de Albert. Nadie entiende por qué. Nuestros aviadores habían informado que no se veían enemigos entre Albert y Amiens. [...] Me subí a un automóvil con órdenes de enterarme de lo que había provocado ese frenazo en el frente. [...] Tan pronto como llegué cerca [de Albert] empecé a ver cosas curiosas. Extrañas figuras, que no parecían soldados, y que ciertamente no daban señales de avanzar, se marchaban a pie de la ciudad. Había hombres que llevaban vacas delante de ellos [...], los había con una gallina bajo un brazo y un cuaderno de notas bajo el otro. Había hombres que llevaban una botella en una mano y en la otra una ya abierta. Hombres que habían arrancado las cortinas de seda de un cuarto de estar de sus varillas y las arrastraban hacia la retaguardia. [...] Más hombres con papel de escribir y cuadernos de notas de colores. [...] Hombres con disfraces cómicos. Hombres tocados con sombreros de copa. Hombres de paso vacilante. Hombres que apenas podían caminar. [22]

A mediados del verano parecía que el Ejército alemán se había autodestruido a causa del éxito en su ataque. El 8 de agosto, que Ludendorff llamó "El Día Negro del Ejército Alemán", los aliados contraatacaron y rompieron las líneas. Por primera vez desde el otoño de 1914 se dieron cuenta de que era posible maniobrar en la retaguardia alemana. Desde entonces hasta el final de la guerra su avance fue rápido, mientras que las fuerzas alemanas se venían abajo.

Al colapso alemán colaboraron los ataques norteamericanos de septiembre en el saliente de St. Mihiel y entre el río Mosa y el bosque de Argonne. Simultáneamente, los británicos avanzaban hasta cerca de St. Quentin-Cambrai y los belgas hasta Gante. A pesar de la postración y el agotamiento de ambas partes –la infantería británica estaba formada por jóvenes de menos de dieciocho años–, el final era inevitable. El 9 de noviembre de 1918, el Káiser huyó, Alemania declaró la república y dos días más tarde

firmó el armisticio en el bosque de Compiègne. La guerra había costado a las potencias centrales 3.500.000 de muertos. A los aliados, 5.000.000.

NUNCA MÁS ESA INOCENCIA

La ironía es la acompañante de la esperanza, y el combustible de la esperanza es la inocencia. Una de las razones por las que la Gran Guerra fue más irónica que otras guerras es que en sus comienzos fue más inocente: "Nunca hubo tanta inocencia", observó Philip Larkin, que se sentía curiosamente inclinado a considerar con una sorprendida ternura no sólo a las víctimas de la reciente Segunda Guerra Mundial, sino a los inocentes de la remota Gran Guerra, aquella buena y generosa gente que marchó hacia delante y que casi pedía su propia destrucción. En "MCMXIV ", escrito a principios de la década de 1960, Larkin contempla una fotografía de la paciente y sincera muchedumbre que espera, a principios de agosto, a las puertas de una oficina de reclutamiento:

> Esas filas largas y desiguales
> pacientemente en pie
> como si se extendieran frente
> al Oval o Villa Park,
> la muchedumbre de sombreros, el sol
> cayendo sobre los arcaicos rostros mostachudos
> sonrientes como si fuera
> un alegre día de fiesta en el mes de agosto.

Las tiendas están cerradas y, sorprendentemente, la Ley de Defensa del Reino todavía no se le había ocurrido a nadie,

> [...] los pubs
> abiertos de par en par todo el día.

El sistema de clases permanece intacto y susurra despreocupadamente:

> Los criados vestidos de forma diferente

con sus diminutas habitaciones en enormes casas,
el polvo tras las limusinas.

"Nunca hubo tanta inocencia", concluye:

Nunca antes ni después,
se van al pasado
sin decir una palabra; los hombres dejando
en orden los jardines,
los miles de matrimonios
que duraban un poco más:
nunca hubo tanta inocencia.

Lejos hoy de aquella inocencia, expertos en cinismo y resistencia al reclutamiento por la prácticamente ininterrumpida guerra que vivimos desde 1936, cómo podemos mostrar condescendencia por las ilusionadas filas ante las oficinas de reclutamiento o sonreír ante noticias como la siguiente, aparecida en *The Times* el 9 de agosto de 1914:

> En la investigación sobre el cadáver de Arthur Sydney Evelyn Annesley, de cuarenta y nueve años de edad, que había sido capitán de la Rifle Brigade, y que se suicidó al arrojarse ante un furgón pesado en Pimlico, el forense declaró que la causa que le llevó a quitarse la vida fue saber que no había sido aceptado para el servicio.

Pero nuestras sonrisas no son lo más apropiado porque aquél era un mundo diferente. Las certezas seguían intactas. Gran Bretaña no había conocido una guerra importante desde hacía un siglo y en el continente, como ha señalado A. J. P. Taylor, "no hubo guerras entre las grandes potencias desde 1871. Ningún hombre en la plenitud de su vida sabía lo que era una guerra. Todos imaginaban que sería cosa de grandes desfiles y grandes batallas, que se acabaría enseguida". [23]

Además, la Gran Guerra ha sido, quizás, la última en ser concebida como parte de una "historia" ininterrumpida y guiada por un propósito, lo que significa una corriente temporal coherente que va desde el pasado, a través del presente, hasta el futuro. El inteli-

gente cartel de reclutamiento que presentaba a un padre del futuro preocupado ante la pregunta de sus hijos: "Papá, ¿qué hiciste tú en la Gran Guerra?", presuponía un porvenir cuyas presiones morales y sociales serían idénticas a las del pasado. Hoy, cuando la experiencia cotidiana parece especialmente ad hoc, un llamamiento semejante no llevaría por vergüenza ni al más estúpido a la oficina de reclutamiento. Pero la Gran Guerra se produjo en un mundo que, comparado con el actual, era estático, en el que los valores parecían estables y el significado de las abstracciones, permanente y fiable. Todo el mundo sabía lo que era la gloria, y lo que significaba el honor. No fue hasta 11 años después de la guerra cuando Hemingway pudo decir en *Adiós a las armas* que "palabras abstractas como gloria, honor, coraje o veneración eran obscenas al lado del nombre concreto de los pueblos, la cantidad de carreteras, los nombres de los ríos, los números de los regimientos y las fechas". [24] En el verano de 1914 nadie hubiera entendido de lo que estaba hablando.

Realmente, el autor de una información personal aparecida en *The Times* dos días antes de la declaración de guerra no lo hubiera entendido:

> PAULINE .– Ay, no puede ser. Pero me lanzaré a la gran aventura con todo el orgullo y la energía que le debo a una antigua raza.

El lenguaje es aquel que dos generaciones de lectores se habían acostumbrado a relacionar con la tranquila acción de autocontrol y con la abnegación ("sacrificio") cristiana, al igual que con violentas acciones de agresión y de defensa. Los maestros de ese estilo especial fueron los libros para muchachos de George Alfred Henty, las varoniles novelas de Rider Haggard, los poemas de Robert Bridges, y de modo especial los poemas artúricos de Alfred Tennyson y las novelas seudomedievales de William Morris. Podemos situar ese lenguaje "elevado", esencialmente feudal, en un cuadro de equivalencias:

Un amigo es un	*camarada*
La amistad es	*compañerismo*
Un caballo es un	*corcel*
El enemigo es	*una hueste*
Peligro es	*riesgo*
Conquistar es	*vencer*
Atacar es	*asaltar*
Ser sinceramente valeroso es	*aguerrido*
Ser alegremente valiente es	*corajudo*
Ser imperturbablemente valiente es	*incondicional*
La bravura considerada tras lo ocurrido es	*valor*
Los muertos en batalla son	*caídos*
El noble entusiasmo es	*ardiente*
Mostrar entusiasmo sin pretensiones es	*entusiasta*
El frente es	*el campo*
Los obedientes soldados son	*bravos*
La guerra es	*la lucha*
Las acciones son	*hazañas*
Morir es	*perecer*
Mostrar cobardía es	*fallar*
El aviso de reclutamiento es	*llamada a filas*
Alistarse es	*ir bajo los colores*

El resultado de la cobardía es	*deshonra*
No quejarse es	*varonil*
Moverse con rapidez es	*ser veloz*
Nada es	*no importa un ápice*
Nada excepto	*no importa un ápice, excepto*
Ganar es	*conquistar*
El objetivo de un ataque es	*la meta*
Un soldado es un	*guerrero*
La muerte de uno es	*su destino*
Las cosas que brillan son	*rutilantes*
El Ejército en su conjunto es	*la legión*
Lo despreciable es	*vil*
Los brazos y piernas de los jóvenes son	*extremidades*
Los cadáveres se convierten en	*polvo* o *ceniza*
La sangre de los jóvenes es	*"el rojo/dulce vino de la juventud"*

(R. Brooke)

Este sistema de estilo "elevado" no fue la última de las víctimas de la guerra. Pero lo duradero de su poder es asombroso. Ya en 1918 seguía siendo posible para algunos hombres que de verdad combatieron mantener la antigua retórica. Así, el sargento Reginald Grant escribe en la dedicatoria de su libro *S.O.S. Stand To* (1918):

> Con humilde y reverente espíritu dedico estas páginas a la memoria de los muchachos que sirvieron conmigo en la "Batería del sacrificio", y que entregaron sus vidas para que pudieran vivir los demás y, también, con afecto fraternal

y aprecio a mis hermanos, Gordon y Billy, que siguen peleando en el bando bueno y conservan la fe.

Otro indicio de la inocencia de entonces es una curiosa profilaxis del lenguaje. Se podían utilizar palabras que unos años más tarde, después de la guerra, se convertirían evidentemente en *palabras de doble sentido* . Se podía decir *cópula* , *erección* o *eyaculación* sin el menor riesgo de provocar una sonrisa o una mirada maliciosa. El inocente empleo por parte de Henry James de la palabra *tool* 2 es bien conocido, como lo es la ingenua equivocación de Browning con la palabra *twat* . 3 Incluso la orden oficial transmitida desde el cuartel general británico a los ejércitos a las 6.50 de la mañana del 11 de noviembre advertía que "no habrá *intercourse* 4 de ningún tipo con el enemigo". ¡Imagínense ordenar esto al final de la Segunda Guerra Mundial! En 1901, la muchacha que se convertiría en la madre de Christopher Isherwood, y cuyo novio moriría en la guerra, escribió en su diario con la mayor inocencia: "Estaba inclinada sobre un libro cuando la completa erección [de una cofia que estaba adornando] se prendió fuego con las velas y se estropeó. ¡Qué contrariedad!". Era una chica extraordinariamente tímida, cortés y decente, y ni ella ni su novio hubieran encontrado nada que no fuera inocente o casto en el lenguaje que utilizó él una vez en un telegrama tras una larga separación: "THINKING OF YOU HARD ". 5 [25] En ese mundo, "eyaculó sofocado" 6 era un lugar común en un diálogo completamente inocente antes que un momento en una descripción pornográfica.

Realmente es difícil imaginarse el escenario literario. Todavía no existía *La tierra baldía* , con sus ratas en las callejuelas, grises canales y muertos que han perdido los huesos: habrían de pasar cuatro años de guerra de trincheras para que esas cosas emergieran en la conciencia. Aún no existían *Ulises* , ni *Mauberley* , ni los *Cantos* , ni Kafka, ni Proust, ni Waugh, ni Auden, ni Huxley, ni Cummings, ni *Mujeres enamoradas* , ni *El amante de lady Chatterley* .

Aún no existía "El valle de las cenizas" en *El gran Gatsby* . Se leía a Hardy, a Kipling y a Conrad y se frecuentaban mundos de acción moral tradicional descritos en lenguaje moral tradicional.

Aunque algunos recuerdos del encantador último verano antes de la guerra se pueden descartar como modelos de nostalgia romántica, coloreados de rosa por el atroz contraste con lo que vino después, todos están de acuerdo con que el prebélico verano fue el más idílico en muchos años. Fue cálido y soleado, eminentemente bucólico. Uno se podía recostar indolentemente en una hamaca, o nadar o pasear por el campo. Se podía leer al aire libre, ir de excursión campestre, tomar el té en una mesa blanca de mimbre entre los árboles. Se podían dejar los libros sobre la mesa toda la noche sin temor a la lluvia. Siegfried Sassoon se dedicaba a cazar zorros y a jugar al cricket. Robert Graves, a hacer alpinismo en las montañas de Gales. Edmund Blunden daba paseos campestres cerca de Oxford, estudiaba a escritores clásicos e ingleses, y refinaba su dicción pastoril. Wilfred Owen enseñaba inglés a los chiquillos de una familia francesa que vivía cerca de Burdeos. David Jones estudiaba dibujo en la Camberwell Art School. Y para quienes como Strachey preferían los placeres del West End, había espléndidas fiestas nocturnas, así como soberbias temporadas de conciertos, teatros y ballet ruso.

Para la imaginación moderna, aquel último verano ha adquirido el carácter de un símbolo permanente de lo perdido de manera inocente pero irrecuperable. Los significados que nos llegan de "nuestro verano de 1914" conservan la ironía del original, porque el cambio de la felicidad a la desesperación, de lo pastoril a lo antipastoril, es inesperadamente melodramático. Escribiendo en tono elegíaco sobre el "Viejo Sur" en Norteamérica, del que se dice que desapareció hacia 1950, David Lowe decía en 1973:

> Nunca creímos que nada de aquello podía cambiar, nunca pensamos en absoluto en un cambio. Pero éramos la última generación del Viejo Sur; aquella

> primavera de principios de los años cincuenta fue nuestro verano de 1914. [...] Como pasó con otras generaciones a las que les fue dado ver cómo se guillotinaba un mundo, no lo esperábamos. Y al igual que nuestros homólogos, nuestro mundo nos pareció más hermoso justamente antes de desaparecer. [26]

A partir del verano de 1914 se puso en marcha en todo el mundo una generación única. Creía en el progreso y en el arte y no albergaba dudas acerca de lo beneficiosa que resultaba la tecnología. Todavía la palabra *máquina* no se emparejaba invariablemente con la palabra *arma* .

No es que aquella "guerra" fuera totalmente inesperada en junio y julio de 1914. Pero lo irónico era que se esperaba que las desgracias se producirían en el Ulster, no en Flandes. Se esperaba que fueran más internas y embarazosas que salvajes e incomprensibles. Del diario que su madre escribió durante 1914, Christopher Isherwood observa que tiene "la morbosa fascinación de un documento que describe, sin la deshonestidad propia del escarmentado, el acercamiento día a día de la catástrofe, visto por una víctima que no sabía lo que se le venía encima. Mientras tanto, como suele ocurrir, la víctima espera y teme una catástrofe diferente –una guerra civil en el Ulster– que no va a producirse". Kathleen Isherwood escribe el 13 de julio en su diario: "Los periódicos se muestran terriblemente serios. [...] Sir Edward Carson dice: 'Si no hay paz con honor puede haber guerra con honor'". La retórica suena semejante a la de las primeras etapas de la propia guerra. He omitido únicamente una frase de en medio: "El Ulster es un campamento en armas". [27] Alec Waugh recuerda el mensaje de despedida del director de su escuela: "No había nubes en mi horizonte durante aquellas largas tardes del mes de julio, y cuando el jefe en su discurso de despedida habló de las malas noticias que traían los periódicos de la mañana, pensé que se refería a la amenaza de guerra civil en Irlanda". [28] Hasta en una situación tan preñada de teatrales posibilidades como la guerra de verdad que

iba a estallar, sería difícil mejorar una escena para un melodrama irónico semejante a la de la reunión del gabinete el 24 de julio, con el mapa de Irlanda desplegado sobre la gran mesa. "El destino de las naciones", dijo John Terraine, "parecía pender sobre los límites parroquiales de los condados de Fermanagh y Tyrone". [29] Entonces entró sir Edmund Grey, con el rostro ceniciento, llevando en la mano el ultimátum austro-húngaro a Serbia: un *coup de théâtre* .

Sin embargo, en nada es tan perceptible la inicial inocencia británica como en la entrega universal al espíritu deportivo. Antes de la guerra –decía Osbert Sitwell–,

> seguíamos en medio de la paz, que había durado cien años, entre dos grandes conflictos. Es esos años, las guerras que se produjeron no fueron generales sino breves versiones armadas de los Juegos Olímpicos. Unos ganaban una partida; el enemigo ganaba la siguiente. Se hablaba tan poco de exterminio o de Combates hasta el Final, como en las peleas de boxeo. [30]

Es esa concepción de la guerra como agotadora pero entretenida la que impregna las cartas de Rupert Brooke a su casa durante el otoño y el invierno de 1914-1915. "Es de lo más divertido", le parecía. [31] La clásica ecuación entre guerra y deporte –cricket en este caso– había sido expuesta por sir Henry Newbolt en su poema "Vitaï Lampada", una composición muy popular en los colegios privados desde 1898:

> Hay una quietud tensa esta noche en el campo de juegos:
> alcanzar los diez y ganar el partido.
> Un lanzamiento difícil y una luz cegadora,
> una hora para jugar y el último dentro.
> Y no es por amor a la chaqueta a rayas,
> con la egoísta esperanza de una temporada de fama,
> sino el golpecito del Capitán en el hombro:
> "¡Juega!, ¡juega!, ¡y juega el partido!".

Años después, el antiguo jugador de cricket exhorta a las tropas coloniales cercadas por los nativos:

la arena del desierto empapada de rojo,
Roja con los restos de un cuadro roto;
la ametralladora encasquillada y el coronel muerto,
y el regimiento cegado por el polvo y el humo;
el río de la muerte ha desbordado las orillas,
e Inglaterra está lejos y Honor es una palabra;
Pero la voz de un escolar anima a las tropas:
"¡Juega!, ¡juega!, ¡y juega el partido!".

El autor de estos versos era un íntimo amigo de Douglas Haig. Se habían conocido cuando ambos estudiaban en el Clifton College, cuyo campo de cricket sirvió para la escena de la primera estrofa de Newbolt. Mucho después, Newbolt escribió: "Cuando miro a Douglas Haig veo que es de verdad grande: perfecta aceptación, que quiere decir perfecta fe". Esta versión de Haig lo sitúa cercano al ideal absoluto de lo que Patrick Howarth ha llamado *homo newboltiensis* , u "Hombre Newbolt": honrado, estoico, valiente, leal, cortés y antiestético, sin sentido del humor, antiintelectual y carente de ingenio. Para Newbolt, los sufrimientos durante la guerra de personas como Wilfred Owen eran insignificantes –y quejicas– comparados con los de Haig: "Owen y el resto de los hombres rotos", decía, "critican a los ancianos que envían a los jóvenes a morir: han sufrido cruelmente, pero en los nervios, no en el corazón; no tienen la experiencia ni la imaginación para conocer la rigurosa agonía humana". [32] Únicamente el Hombre Newbolt, experto en juegos, puede conocerla.

El cricket es bueno para fomentar el verdadero espíritu, pero aún es mejor el fútbol. En realidad, la afición del joven inglés por este deporte es un signo distintivo de su natural superioridad sobre su contrincante alemán. Ésa fue la conclusión de lord Northcliffe en su casi oficial y muy afamada obra de propaganda *Lord Northcliffe's War Book* [El libro de guerra de lord Northcliffe]:

> Nuestros soldados son individualistas. Se lanzan a pequeñas empresas individuales. El alemán [...] no es tan hábil para esos menesteres. Nunca los aprendió antes de la guerra, y su entera preparación, desde su niñez, ha sido para obedecer, y obedecer todos a la vez.

La razón es muy sencilla:

> No se dedican a juegos individuales. El fútbol, que desarrolla la individualidad, ha sido introducido en Alemania en tiempos relativamente recientes. [33]

Las tripulaciones inglesas de los tanques, según lord Northcliffe, "son jóvenes temerarios que, sabiendo de sobra que se van a convertir en blancos especiales de cualquier arma prusiana, se entregan a su tarea deportivamente, con el mismo alegre entusiasmo que muestran en el fútbol". [34] Un aspecto notable de los prusianos es que tienen un concepto inadecuado del juego. Es lo que dice Reginald Grant acerca del primer uso alemán del gas clorhídrico:

> Es un nuevo instrumento en la guerra y absolutamente ilustrativo de cuál es la idea prusiana del juego. [35]

Una de las maneras de mostrar el espíritu deportivo era dar un puntapié a un balón de fútbol mientras se avanzaba hacia las líneas enemigas. La hazaña fue llevada a cabo por primera vez por el Primer Batallón del 18° Regimiento de Londres en Loos, en 1915. Pronto dejó de ser una convencional demostración de valor y finalmente se exportó más allá del frente occidental. Arthur ("Bosky") Borton, que tomó parte en un ataque a las posiciones turcas cerca de Beersheeba en noviembre de 1917, informó, orgulloso, a los suyos: "Uno de nuestros hombres tiene una pelota de fútbol. Nadie sabe cómo llegó allí. De todas maneras, le dimos unas patadas y nos enfrentamos con las primeras armas [turcas], regateando con la pelota". [36] Pero el más famoso episodio futbolístico fue la hazaña del capitán W. P. Nevill en el ataque del Somme. El capitán Nevill, que mandaba una compañía del 8° de East Surreys, compró cuatro balones de fútbol, uno para cada pelotón,

durante su última estancia en Londres antes del ataque. Ofreció un premio al pelotón que durante el asalto enviara la pelota a patadas hasta las trincheras alemanas. Aunque J. R. Ackerley recuerda que a Nevill se le consideraba "el bufón del batallón", [37] tal vez era más sagaz de lo que aquél pensaba: su pequeño encuentro deportivo tuvo el efecto de convencer a sus hombres de que el ataque iba a ser, como repetía una y otra vez el Estado Mayor, un paseo. Un superviviente que observaba desde cerca recuerda el momento decisivo:

> Cuando el fuego de fusilería cesó vi a un oficial de infantería subir desde el parapeto hasta la tierra de nadie, haciendo señales para que lo siguieran. [Sin duda el capitán Nevill u otro de los jefes de pelotón.] Al hacerlo, dio una patada a una pelota de fútbol. La pelota se levantó y voló hacia la línea alemana. Parece que fue la señal de avance. [38]

El capitán Nevill cayó instantáneamente. Dos de los balones de fútbol se conservan en museos británicos.

Que la hazaña deportiva del capitán Nevill se creyera derivada de la inspiración literaria del poema de Newbolt acerca del heroico jugador de cricket parece cierto a la vista del poema de un tal "Touchstone", escrito para celebrarlo. Aparece en la orla de un programa de un concierto al aire libre, de fecha desconocida, que se conserva en el Imperial War Museum:

EL JUEGO

Se informa que una compañía del Regimiento East Surrey regateó con cuatro balones de fútbol –regalo de su capitán, que murió en la acción– hasta llegar a una distancia de dos kilómetros de las trincheras enemigas .

A través del vendaval de la matanza,
en la que caen los valientes camaradas,
en la que la sangre se vierte como agua,
ellos lanzan la chorreante pelota.
El temor a la muerte que tienen delante
es una palabra vacía.
Fieles a la tierra en la que nacieron,

Y así continúa a lo largo de dos estrofas más. Si alguien en su día consideró absurda la acción del capitán Nevill, no lo dijo. Lo más cercano a esa actitud fue una referencia en un periódico humorístico de las trincheras, *The Wipers Times* (8 de septiembre de 1917), pero hasta ahí el objetivo de la sátira no es tanto la acción del capitán Nevill como la retórica de William Beach Thomas, corresponsal de guerra del *Daily Mail* , célebre por su necedad. Como el famoso corresponsal "Teech Bomas", quien dice del ataque de Nevill: "Llegaron dando puntapiés a los balones de fútbol y confundieron completamente a los de Potsdam. Con el último puntapié se encontraron ante ellos con las bayonetas, y aunque los berlineses pelearon valerosamente, confraternizaron con los mejores".

Las modernas guerras de masas exigen en sus primeras etapas una obra definitiva de literatura popular que demuestre lo divertido que resulta haber pasado por un campo de entrenamiento. El clásico del género en la Gran Guerra fue *The First Hundred Thousand* [Los primeros cien mil], escrito en 1915 –originalmente en episodios que aparecieron en *Blackwood's Magazine*– por "Ian Hay", seudónimo de Ian Hay Beith. Se trata realmente de un libro muy bueno, elegantemente escrito y simpático. Es una animada crónica semificticia de una unidad del Ejército de Kitchener, en la que se destaca la parte humorística del entrenamiento y la forma valerosa e inventiva con que los muchachos se dedican a jugar, y muestra los absurdos de la vida militar con agudeza y sentido del humor. ("¿Estáis desanimados? ¡NO !") El libro es para lectores que sepan apreciar *Stalky y Compañía* , las travesuras escolares de la fantasía de Kipling (1899). Hay termina hablando de las bajas en las trincheras, pero lo hace de una manera tan poco seria como si se tratara de rodillas despellejadas. El clásico del género en la Segunda Guerra Mundial –al menos en los Estados

Unidos–, *See Here, Private Hargrove* [Aquí, soldado raso Hargrove], de Marion Hargrove, publicado en mayo de 1942, cumplió la misma función que el libro de Hay: tranquilizar a los que se quedaron en casa y al mismo tiempo convencer a las tropas de que realmente estaban viviendo una experiencia divertida. Es interesante señalar que el libro de Hargrove apareció más o menos a la misma distancia temporal del inicio de la guerra que el de Hay. Todavía no habían ocurrido muchas cosas que agriaron las bromas.

El ejército de inocentes que describe Hay en realidad se parece mucho al auténtico ejército entrenado en 1914. Si tiene cierto mérito es la sinceridad, es que le anima el propósito de hacerlo lo mejor posible y de salir airosamente del paso. C. E. Montague recuerda que:

> verdaderos muchachos, constitutivamente perezosos, compraban libros con su paga y sudaban sobre ellos toda la noche para llegar a ser los más rápidos. Hombres a los que se les avisaba que tenían una guardia al día siguiente se ponían de acuerdo para levantarse una hora antes de la diana al salir el sol para hacer prácticas [...] con la esperanza de aproximarse lo más posible al anhelado ideal de elegancia, el pasaporte para ir a Francia. [39]

Era un ejército cuyo estado de preparación para lo que se iban a encontrar se puede calcular por la atención que le prestaba el *Libro de bolsillo del servicio en campaña* (1914) de los oficiales, dedicado a temas como "Cuidado del transporte de camellos" y "Eslingar camellos a bordo de un barco". Como solía decir Douglas Hay, dos ametralladoras eran suficientes para un batallón. Y creía que se había exagerado mucho la capacidad de las balas para detener a los caballos. La gente era tan inocente que le costaba trabajo pronunciar la nueva y distinguida palabra *camouflage* , de origen extranjero. Sabía tan poco de *debris* [7] que seguía poniendo un acento agudo sobre la *e* .

IRONÍA Y MEMORIA

Aquel ejército de inocentes alcanzó el completo conocimiento del bien y del mal en el Somme el 1 de julio de 1916. Ese momento, uno de los más interesantes de toda la larga historia de desilusiones humanas, puede servir como arquetipo del conjunto de acciones irónicas de la guerra. ¿Qué quedaría de la confianza en el auxilio divino una vez conocido lo que Haig le escribió a su mujer justamente antes del ataque: "Siento que cada paso de mi plan ha sido ideado con el socorro divino"? "Las alambradas nunca han sido tan bien cortadas", escribió en su diario, "ni la preparación artillera tan completa". [40] Sus esperanzas eran las de cualquier hombre. El soldado E. C. Stanley recuerda: "Me puse muy contento cuando oí que mi batallón estaría en el ataque. Creí que sería la última batalla de la guerra y no quería perdérmela. Me acuerdo de que le escribí a mi madre diciéndole que estaría en casa para el día de fiesta en agosto". [41] Hasta el clima ayudó a intensificar la ironía, igual que en el verano de 1914. "El día primero de julio", dice Sassoon, "el tiempo, después de una niebla matinal, era de esos que suelen llamarse fenomenal". [42] Trece años después de aquel día, Henry Williamson lo evocó vívidamente:

> Vi a hombres alzándose y marchando hacia delante; y marché hacia delante con ellos, en un borroso delirio en el que algunos parecían detenerse, con las cabezas inclinadas, y se caían cuidadosamente de rodillas, y rodaban lentamente, y se quedaban quietos. Otros rodaban y rodaban, y gritaban y se asían a mis piernas con un miedo total, y tenía que luchar para quitármelos de encima, mientras que el polvo y la tierra de mi uniforme cambiaban del gris al rojo.
>
> Y seguí con pies doloridos, arriba y abajo por un terreno que era como un panal en ruinas, y mi oleada se desvaneció y llegó la segunda y también se desvaneció, y luego la tercera oleada se confundió con las ruinas de la primera y la segunda, y al cabo de un momento la cuarta tropezó con los restos de los otros, y nosotros comenzamos a correr hacia delante para seguir la cortina de fuego, jadeando y sudando, en grupos, de cualquier manera, olvidados todos los meses de ejercicios y de ensayos, porque ¿quién podía imaginar que la "Gran Ofensiva" iba a llevar a aquello? [43]

Lo que aviva los recuerdos de Williamson es precisamente el irónico modelo con que la versión posterior disfrazó los acontecimientos. Al leer las memorias de la guerra se encuentra el mismo fenómeno una y otra vez. Al aplicar al pasado un paradigma de acción irónica, un recuerdo es capaz de localizar, extraer, y finalmente dar significado a un acontecimiento o a un momento que de otra manera hubiera parecido un aspecto más de la corriente general de sucesos.

El mecanismo del recuerdo, asistido por la ironía, está bien ejemplificado por lo escrito por el soldado Alfred N. Hale. Era un elegante, sensible y enormemente incompetente ordenanza. De mediana edad, le llamaban un tanto condescendientemente "nuestro señor Hale" en las instalaciones del Real Cuerpo Aéreo donde servía. Cuatro años después de la guerra escribió unas memorias de 658 páginas contando sus agonías y humillaciones, su notoria incapacidad para cualquier forma de vida militar y el constante abismo de ironía que se abría entre lo que se esperaba de él y lo que era capaz de hacer. En un campamento, su trabajo consistía en calentar el agua para las abluciones de los oficiales. Al mismo tiempo, estaba estrictamente prohibido coger combustible para calentar agua, ya que la única fuente de combustible era la leña de las abandonadas barracas del campamento. Agobiado casi hasta la locura por ese conflicto de obligaciones, unas veces insultado por una parte de los oficiales porque el agua no estaba caliente, otras porque cortaba leña y quemaba pieza por pieza las barracas, Hale confiesa que sentía la misma ansiedad que sentían las tropas al prepararse para un asalto. "Diría que calentar agua", recuerda, "era como una especie de castigo por los pecados cometidos". Al escribir sus doloridos recuerdos, es consciente de que se detiene demasiado en el problema de calentar el agua, porque vuelve exageradamente una y otra vez sobre él. Intenta dejarlo de lado y reanudar su relato: "He dicho que voy a

hablar de otros asuntos". Pero es precisamente la ironía de esa situación la que le hace volver atrás una vez más: "De verdad que es la ironía de las cosas, tal como se presentaban en aquellos días, lo que me obligaba a volver sobre ese asunto, al escribir sobre lo que pasé". [44]

Otro soldado, el artillero Charles Bricknall, recordando la guerra muchos años después, se expresa del mismo modo, como si al comprender la ironía de los acontecimientos fuera capaz de recordarlos. Estaba en una batería de artillería relevada por una nueva unidad recién llegada de Inglaterra:

> Había un largo camino que conducía hasta la primera línea, que de vez en cuando bombardeaban los alemanes, donde solían caer las bombas. Aquella unidad estaba reunida en el bosque, preparada para entrar en acción por la noche.

Lo que vuelve a la superficie de la memoria de Bricknall son las esperanzas y las ilusiones de los recién llegados:

> Allí estaban, impecables, los botones brillantes y todo lo demás.

Intentó ayudarles:

> Les hablamos a unos cuantos chicos antes de irnos y les dijimos que los alemanes bombardeaban el camino, pero por supuesto ellos no mandaban, así que se fueron y el resultado fue que volaron por los aires.

Al considerar ese irónico resultado, Bricknall pasa a una reiterativa retórica casi dickensiana:

> ¡Oh, qué desastre! Tuvimos que matar a los caballos heridos, poniendo a los muertos a los lados del camino, vaya desastre, se podía haber evitado sólo con que los oficiales tomaran por la vía más larga (es decir, campo traviesa, evitando el camino). No podré olvidar nunca aquello. [45]

Fue ese *sólo con que* , más que la carnicería en sí, lo que ayudó a que Bricknall "no olvidara nunca". Una carnicería era demasiado corriente como para ser noticia. Cuando queda marcada por un aspecto irónico se hace memorable.

Bricknall era un hombre sencillo de Walsall, Straffordshire, que murió en 1968 a los setenta y seis años. Fue, como me dijo su

hijo, "un hombre, un hombre de verdad: un verdadero soldado de Walsall". [46] Por otro lado, sir Geoffrey Keynes era un universitario de lo más sofisticado, hermano de John Maynard, cirujano, escritor, editor, coleccionista de libros y bibliógrafo, con doctorados honorarios en Oxford, Cambridge, Edimburgo, Sheffield, Birmingham y Reading. [47] En 1968 recordó un incidente que se produjo el 26 de enero de 1916. Una bomba alemana cayó cerca de una batería de artillería británica y mató a cinco oficiales, incluido el comandante en jefe, que formaban un grupo. "Atendí como pude a cada uno de ellos", recordaba, "pero resultaron terriblemente mutilados y estaban muertos o agonizantes". Lo que se preguntó fue por qué recordaba tan claramente un incidente tan relativamente menor: "Incidentes mucho más trágicos se estaban produciendo constantemente en otros sitios. Los prolongados, interminables horrores de Passchendaele, se desarrollaban no muy lejos de allí". Fue, resume, el mínimo e irónico detalle de la muerte perro del comandante lo que le permitió "ver esas cosas hoy como si acabaran de ocurrir": "El patrón de la guerra se moldea en la mente individual mediante pequeñas experiencias, y puedo ver aquello hoy tan claramente como si acabara de ocurrir, hasta el cadáver de la terrier del comandante [...] yaciendo al lado de su amo". [48]

Al reunir material para su libro *The First Day on the Somme* [El primer día en el Somme] en 1970, Martin Middlebrook se tomó el trabajo de entrevistar a tantos supervivientes como pudo encontrar. También ellos utilizaron el patrón de la ironía para recuperar sus "remembranzas más vivas". Así, dice el soldado E. T. Radband: "Mi recuerdo más vívido: todos aquellos jinetes de aspecto imponente, después de montar para seguir la ruptura de las líneas. ¡Eso hubiéramos querido!". Y el cabo J. H. Tansley: "La reacción ante los horrores de la guerra quedaba sumergida en la creencia

de que aquella guerra iba a acabar con todas las guerras y llegaría la Utopía. ¡Vaya ilusión!”. [49]

“Hay algunos contrastes producidos por la guerra”, dice Hugh Quigley, “que el arte consideraría vulgares o esencialmente falsos”. [50] Y, podemos añadir, que el arte de la memoria se organiza en pequeñas viñetas irónicas, sátiras de circunstancias, más chocantes incluso que las de Hardy. He aquí una procedente de *Undertones of War* [Susurros de guerra], de Blunden:

> En una calurosa tarde pasé ante un joven y simpático cabo de lanceros nuestro que estaba haciendo té [en la trinchera]. Le deseé buen provecho. Pasé por tres refugios; cayó una bomba detrás de mí sin previo aviso; vi cómo se disipaba el humo, y pensé que había tenido mucha suerte. Enseguida oí un grito que procedía de aquel lugar; la bomba lo había hecho todo pedazos. Había una mancha negra y maloliente donde tres minutos antes burbujeaba la marmita del cabo de lanceros sobre una pequeña llama. ¿Cómo podía ser que su única respuesta fueran los trozos de carne ennegrecida, el muro de tierra manchado de carne y de sangre, el ojo debajo de los listones de madera, el hueso pulposo?

Y una ironía engendra otra ironía aún peor:

> En ese momento, mientras miraba con aterrada fijeza aquel horror, el hermano del cabo de lanceros apareció en la barrera de protección. [51]

Otro ejemplo, de nuevo una irónica tragedia familiar. En este caso el narrador es Max Plowman, autor (bajo el seudónimo de “Mark VII”) de las memorias *A Subaltern on the Somme* [Un oficial en el Somme] (1928). El comandante en jefe de la compañía de primera línea en la que servía Plowman había recibido “una petición de compasión de dos o tres personas influyentes de una ciudad del norte, que le escribieron sobre el caso de una madre que estaba al borde de la demencia debido a que dos de sus tres hijos habían muerto en las trincheras desde el 1 de julio de 1916, y que tenía un miedo mortal de lo que pudiera ocurrirle al único miembro superviviente de la familia, un muchacho de nuestra compañía apellidado Stream”. Los autores de la carta preguntaban si se podía hacer algo. El comandante de la compañía “no po-

día en aquel momento, pero se la mostró al coronel, que prometió ver lo que podía hacer la próxima vez que salgamos". El lector puede reconstruir por su cuenta el resto del episodio. Unos días después "el sargento Brown [...] apareció en la entrada del refugio para informar que una bomba pesada había caído directamente en la trinchera, matando a un hombre, aunque todavía no sabía quién era: el cuerpo había quedado hecho pedazos. Nadie más resultó herido". [52]

La ironía que la memoria relaciona con los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial, tanto grandes como pequeños, se ha convertido en un inseparable elemento de la visión general de la guerra en nuestro tiempo. La irónica patrulla del sargento Craft en *Los desnudos y los muertos* (1948) de Norman Mailer es una muestra de esa misma imagen. La indecible agonía que sufre la patrulla para ganar –tal como sus miembros creen– se desarrolla mientras la batalla se gana fácilmente en otro lugar. La acción de la patrulla (30 años antes se le hubiera llamado "sacrificio") no era necesaria. Como dice Polack: "Nos rompimos el culo por nada". [53]

La continuidad se encuentra también en una irónica escena en la que la Gran Guerra se parece a la Segunda. Un hombre terriblemente herido es "reconfortado" por un amigo que no conoce la espantosa gravedad de sus heridas. La escena clásica de ese tipo en la Gran Guerra tiene una base real: es la Escena 3, Acto III, del drama de R. C. Sherriff, *Journey's End* [Fin del viaje], de 1928, que alcanzó el desusado éxito de 594 representaciones en el Savoy Theater. El agonizante y joven subteniente James Raleigh (interpretado por Maurice Evans, que entonces tenía veintiocho años) es llevado al refugio subterráneo donde se encuentra el botiquín de urgencia de las trincheras para ser atendido por su antiguo ídolo futbolístico del colegio, el capitán Dennis Stanhope:

RALEIGH . —Algo me dio en la espalda, que me tiró al suelo, me dejó sin aliento. Ahora estoy muy bien. (*Intenta reír* .)

STANHOPE . —Tranquilo, muchacho. Estate quieto un momento.

RALEIGH . —Me siento mejor si me levanto y camino. Me ocurrió una vez antes, me golpearon justamente en el mismo sitio jugando al rugby, se me pasó enseguida. Es como si te quedaras un poco entumecido.

* * *

STANHOPE . —Te voy a llevar afuera.

RALEIGH . —¿Afuera? ¿Adónde?

STANHOPE . —Primero irás a la enfermería para que te curen las heridas, luego al hospital y después a casa. Te han dado muy fuerte. (*Sonríe* .) Vas a ir a Inglaterra, Jimmy.

* * *

(*Hay tranquilidad en el refugio durante unos momentos. Stanhope se sienta, con una mano en el brazo de Raleigh, que yace muy quieto. Ahora habla de nuevo, apenas un susurro* .) Dennis...

STANHOPE . —¿Sí, muchacho?

RALEIGH . —¿No podría haber un poco más de luz? Está espantosamente oscuro y hace frío.

STANHOPE . —(*levantándose*) ¡Claro! Te traeré una vela y toma otra manta.

(*Stanhope sale a la derecha, y Raleigh se queda solo, muy quieto y tranquilo.* [...] *Llega un ruido casi imperceptible del lugar donde yace Raleigh, algo a medias entre un sollozo y un gemido, su mano izquierda choca contra el suelo. Stanhope vuelve con una manta. Coge una vela de una mesa y la lleva al lecho de Raleigh. La coloca sobre una caja que hay junto a Raleigh y dice con tono alegre*):

¿Estás mejor así, Jimmy? (*Raleigh no se mueve* .) Jimmy. [54]

El más notable beneficiario moderno de esta escena es Joseph Heller. Alfred Kazin ha resaltado el núcleo esencial de *Trampa 22* del divertido vodevil que lo rodea: "La emoción más impresionante de *Trampa 22"* , dice, "no es el 'humor negro', lo 'totalmente absurdo' [...] sino el horror. Son los constantes virajes hacia atrás, hacia su escena originaria —un artillero con las vísceras reventadas en un avión que ha sido alcanzado por la artillería antiaérea, una escena que se nos presenta directa y compasivamente—, lo que convierte a *Trampa 22* en un libro tan perturbador". Lo que

hace el libro tan perturbador, dice Kazin, es lo que nos revela, mediante su absurda farsa, que en el último tercio del siglo XX , después de tanta cantidad de violencia acumulada, ya no es posible "'describir la guerra' a la manera tradicional en la literatura". [55] Pero lo más notable es que en la "escena originaria" se "describe la guerra" exactamente de la manera tradicional. Repite la escena de Sherriff y conserva toda la ironía de la Gran Guerra.

La inolvidable escena de Heller despliega una terrible dinámica de horror, ternura aterrorizada e ironía. Yossarian ha ido a la cola del avión a ayudar al herido artillero, el "chico" Snowden: "Snowden yace de espaldas en el suelo, con las piernas estiradas, todavía con su chaleco y casco antibalas encima, el arnés de su paracaídas y el salvavidas y su Mae West. [...] La herida que ve Yossarian está en la parte exterior del muslo de Snowden". Parecía "tan larga y profunda como una pelota de rugby". Yossarian domina su pánico y su repulsión y se dispone a hacerle un torniquete. "Trabajó con simulada habilidad y compostura, sintiendo la desvaída mirada de Snowden posada sobre él." Al cortar la pernera del pantalón de Snowden, Yossarian se alegra de comprobar "que la herida no es tan larga como una pelota de rugby sino tan larga y ancha como su mano. [...] Un largo suspiro de alivio escapa lentamente de la boca de Yossarian al darse cuenta de que Snowden no está en peligro de muerte. La sangre se había coagulado dentro de la herida, y era sencillamente cuestión de vendarlo y procurar que se mantuviera tranquilo hasta que el avión aterrizara".

Animado por esa esperanza. Yossarian se dedica a trabajar "con renovada confianza y optimismo". Competentemente echa sulfanilamida en la herida, tal como le habían enseñado, y la venda, haciéndolo "rápidamente con un nudo limpio y cuadrado. Era un buen vendaje, lo sabía, y se asienta orgullosamente sobre sus

talones [...] y hace una mueca a Snowden con espontánea simpatía". Es tiempo de que comience el reverso irónico:

> —Tengo frío —masculla Snowden—. Tengo frío.
>
> —Vas a estar de lo más bien, chico —le asegura Yossarian, acariciándole el brazo para animarle.
>
> Snowden mueve su cabeza débilmente.
>
> —Tengo frío —repitió con los ojos tan opacos y ciegos como una piedra. Tengo frío.
>
> —Ya, ya —dice Yossarian. [...]—.Ya, ya. [...]

Y pronto se demuestra que no marcha nada bien, en absoluto:

> Snowden sigue moviendo la cabeza y al final señala, simplemente con el movimiento de su mentón, hacia su axila. [...] Yossarian abre los cierres del chaleco de Snowden y se oye a sí mismo gritando como un loco cuando las tripas de Snowden se deslizaron hasta el suelo formando una pila húmeda, que seguía creciendo.

Yossarian "se preguntó cómo demonios podría salvarlo".

> —Tengo frío —susurró Snowden—. Tengo frío.
>
> —Ya, ya —masculló Yossarian mecánicamente, con una voz demasiada baja para ser oída—. Ya, ya.

Y la escena termina con Yossarian cubriendo a Snowden, que sigue aún balbuceando, con lo más parecido a un sudario que puede encontrar:

> —Tengo frío —dijo Snowden—. Tengo frío.
>
> —Ya, ya —dijo Yossarian—. Ya, ya. —Tiró de la cuerda del paracaídas de Snowden y cubrió su cuerpo con la blanca tela de nailon.
>
> —Tengo frío.
>
> —Ya, ya. [56]

La "escena originaria" funciona porque es innegablemente horrible, pero es su ironía, su dinámica de abreviación de la esperanza, lo que obsesiona el recuerdo. Es el equivalente contemporáneo de la experiencia que se produjo en el primer día del Somme, y, al igual que ese arquetipo original, puede valer como virtual alegoría de la cognición política y social en nuestro tiempo. Lo que digo es que parece ser una de las formas dominantes de la

comprensión moderna, esencialmente irónica; y cuyo origen en gran medida se encuentra en la aplicación de la mente y de la memoria a los acontecimientos de la Gran Guerra.

II
EL MUNDO TROGLODITA
EL ESCENARIO DE LAS TRINCHERAS

La idea de las "trincheras" ha sido asimilada con tanto éxito por la metáfora y por el mito ("La suficiencia modernista murió en las trincheras") que ya no es fácil recuperar el sentimiento que entonces despertaba. *Atrincherado* , en una expresión como *poder atrincherado* , ha sido una metáfora muerta durante tanto tiempo que tenemos que esforzarnos para recuperar su sentido literal. Es hora de hacer un viaje.

Desde el invierno de 1914 hasta la primavera de 1918 el sistema de trincheras era fijo; apenas se desplazaba unos cientos de metros, y en las grandes ocasiones unos pocos kilómetros. Los papeleros de Londres que vendían mapas se sentían seguros almacenando "mapas del Frente Occidental" con una gruesa y ondulada línea negra dibujada de norte a sur, junto a la que se leía "Línea Británica". [1] Si una persona se hubiera podido situar en un punto lo bastante alto como para contemplar toda la línea en su conjunto habría visto una serie de múltiples excavaciones paralelas que descendían 650 kilómetros a través de Bélgica y Francia, formando más o menos una S aplanada en sus lados y que viraba hacia la izquierda. Desde la costa belga del Mar del Norte, la línea derivaba hacia el sur, se ensanchaba para abarcar Ypres, bajaba luego para proteger Béthune, Arrás y Albert. Seguía hacia el sur frente a Montidier, Compiègne, Soissons, Reims, Verdún, St. Mihiel y Nancy, y finalmente unía su extremo más meridional a la frontera suiza en Beurnevisin, en Alsacia. Los primeros 65 kilómetros –la parte norte de Ypres– estaban en manos de los belgas; los 145 kilómetros siguientes, bajando hacia el río Ancre, eran de los británicos; y los franceses controlaban lo que quedaba, al sur.

Henri Barbusse calculaba que sólo el frente francés comprendía unos 10.000 kilómetros de trincheras. [2] Como los franceses ocupaban un poco más de la mitad de la línea, la extensión total de las numerosas trincheras ocupadas por los británicos debió de ser de unos 9.600 kilómetros. Así que debía de haber unos 19.600 kilómetros de trincheras solamente en el bando aliado. Si a esto añadimos las trincheras de las potencias centrales tendremos una cifra de alrededor de 40.000 kilómetros, lo que representaría una trinchera suficiente como para dar la vuelta al mundo. Teóricamente hubiera sido posible caminar por debajo de la superficie, desde Bélgica hasta Suiza, pero aunque las líneas eran "continuas" no eran enteramente de una pieza: ocasionalmente, los agujeros provocados por las bombas y los puntos fuertemente fortificados servían como conexiones. No pocos supervivientes se han dedicado al emocionante ejercicio imaginativo de considerar la línea como un todo. Stanley Casson fue uno de los que, imaginando la línea entera desde su posición en tierra, sometió implícitamente este criterio totalmente absurdo al criterio de lo "normalmente" racional e inteligible. Mirando hacia atrás, en 1935, recordaba:

> Nuestras trincheras estaban situadas en una ligera pendiente, desde la que se dominaba el terreno alemán, con la nebulosa visión de una meseta más abajo. A derecha e izquierda se extendían las grandes líneas de defensa tanto como las miradas y las imaginaciones podían abarcar. A veces me preguntaba cuánto tiempo tardaría en caminar desde las playas del Mar del Norte hasta aquel curioso final de toda lucha en la frontera suiza; intentar adivinar cómo era cada extremo; imaginar lo que podría pasar si enviara un mensaje verbal, cómo si fuera un juego de salón, al hombre que estuviera a mi derecha, que debía pasar hasta el último hombre allá arriba, en los Alpes. ¿Al final sería comprensible? [3]

Otra imaginación ha considerado una similar y absurda transmisión de sonido del extremo norte hasta el sur. Alexander Aitken recuerda que los alemanes que tenía enfrente celebraban algún feliz acontecimiento público a principios de julio de 1916, po-

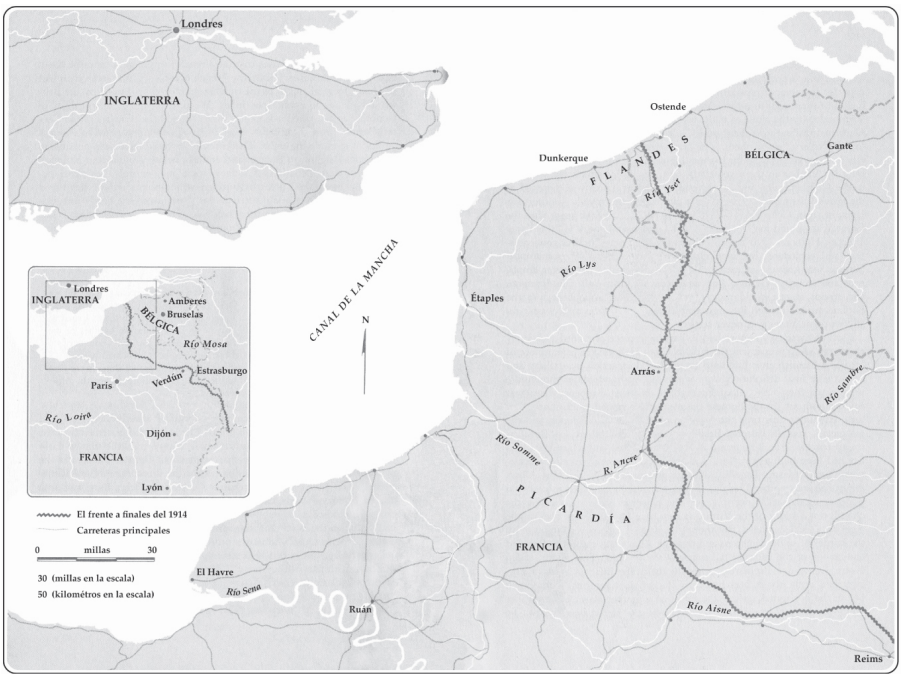
siblemente el éxito alemán (ambiguo) en la batalla naval de Jutlandia (31 de mayo-1 de junio) o el ahogamiento de Lord Kitchener, perdido el 5 de junio cuando el crucero *Hampshire* chocó contra una mina y se hundió frente a las islas Orcadas. Aitken escribe: "Una mañana de principios de junio se oyó una tremenda cacerolada y ruido de vainas de balas, que empezó en el norte y corrió hacia el sur por las líneas hasta el final, sin duda, en Belfort y Mulhausen en la frontera suiza". [4] Es imposible de creer, realmente, pero en aquel escenario de locuras todo era, de alguna manera, plausible.

La parte británica de la línea estaba habitualmente ocupada por unos 800 batallones de 1.000 hombres cada uno. Estaban concentrados en los dos sectores principales de las posiciones británicas: el saliente de Ypres en Flandes y la zona del Somme en Picardía. Los recuerdos han otorgado a esos dos sectores el aspecto de dos mundos distinguibles. El saliente, en su punto superior, de unos 14,5 kilómetros de ancho y que se proyectaba en el interior de las líneas alemanas cerca de 6,5 kilómetros, se hizo famoso por los terrores provocados por la concentración y exactitud del fuego artillero. Cada parte se podía cubrir desde tres lados, y por la noche uno se veía rodeado por un círculo de luces de bengalas blancas y coloreadas enviado por los alemanes para iluminar el terreno que había delante de sus trincheras o transmitir señales a la artillería que tenían detrás. La "zona trasera" en Ypres era la propia ciudad bombardeada, donde las tropas se refugiaban en los sótanos o en las antiguas fortificaciones construidas por Vauban en el siglo XVII . Era un blanco ideal para las armas alemanas, y al final de la guerra Ypres quedó arrasada por completo y su nombre pasó a ser sinónimo de ciudad totalmente destruida. En otra guerra posterior, en 1940, Colin Perry –que nació cuatro años después de la Gran Guerra– pudo ver las ruinas de

Londres y hablar del "efecto Ypres en Holborn". [5] Si lo característico del sector Ypres era su concentración y encerramiento, que provocaba claustrofobia hasta en terreno abierto, el Somme fue conocido –al menos hasta el 1 de junio de 1916– por su mayor amplitud y seguridad. El fuego alemán procedía generalmente de una única dirección; las tropas que descansaban podían moverse hacia atrás. Pero también estaba el barro del Somme: aunque nunca se resolvió la cuestión de si era peor el barro en Ypres o el del Somme.

Cada uno de los dos sectores tiene su simbólica pieza de arruinada arquitectura pública. De Ypres era la Casa de las Telas, una obra maestra de la arquitectura flamenca medieval. Su gradual destrucción por parte de la artillería y su patética disolución final tuvieron centenares de miles de testigos, que jamás olvidaron ese elocuente emblema de lo que ocurre cuando el arte tropieza con la guerra. En el Somme, la memorable obra arquitectónica destrozada, que esta vez representaba la colisión entre la guerra y la religión y las antiguas devociones, fue la maltrecha basílica de la ciudad de Albert, o "Bert", como la llamaban las tropas. El grande aunque vulgar edificio de ladrillos rojos y blancos había sido construido unos años antes de la guerra como resultado del entusiasmo eclesiástico local. Junto con sus feligreses, el clero esperaba convertirla en otro Lourdes. Antes de la guerra, 80.000 fieles peregrinaban cada año a Albert. El objeto de veneración de la iglesia era una imagen de la Virgen, que se decía que había sido encontrada en la Edad Media por un pastor. Pero la imagen de la Virgen, que nunca fue olvidada por la multitud de soldados que pasaban por Albert, era una colosal figura dorada colocada sobre la maltrecha torre más alta de la basílica. Esta imagen, llamada Notre Dame de Brebières, sostenía primitivamente al niño Jesús con los brazos extendidos; pero entonces la imagen entera se in-

clinaba casi horizontalmente, lo que provocaba el efecto de que la madre iba a tirar a su niño –¿disgustada o en sacrificio?– a la calle cubierta de desechos. Según el coronel sir Maurice Hankey, secretario del Comité de Guerra, "era una visión de lo más patética". [6] Según algunos, había sido inclinada por los ingenieros franceses para evitar que los alemanes la utilizaran como blanco. [7] Pero la mayor parte –John Masefield entre ellos– prefería pensar que era una víctima de la artillería alemana. [8] Su evidente potencial simbólico (al que me referiré más adelante) impresionaba hasta a los hombres que se referían a ella, humorísticamente, como "La Señora Lisiada".



Los dos principales sectores británicos eran iguales también en su casi simbólico sistema de carreteras. Cada uno tenía detrás una población de parada: para Ypres era Poperinghe (para los hombres, "Pop"); para el Somme, Amiens. Desde esas poblaciones las tropas seguían, cada vez más atemorizadas, aunque lo disimu-

laran, por una siniestra carretera hasta los lugares de operaciones, fueran Ypres o Albert. Y avanzando hacia las líneas enemigas desde Ypres o Albert se encontraban las carreteras más siniestras de todas, una que conducía a Menin, la otra a Bapaume, ambas en territorio enemigo. Esas carreteras definían la dirección del ataque final y la esperada ruptura. Eran las metas de una extraña búsqueda inversa en la cual los soldados estaban irónicamente embarcados.

Pero la mayor parte del tiempo no buscaban. Se encontraban sentados, tumbados o en cuclillas en lugares bajo el nivel del suelo. "Cuando está todo dicho y hecho", anota Sassoon, "la guerra es principalmente una cuestión de agujeros y de zanjas". [9] Y en esos agujeros y zanjas que se extendían a lo largo de 145 kilómetros, sin solución de continuidad, hasta en los momentos más tranquilos, unos 7.000 soldados y oficiales británicos morían o eran heridos a diario, como algo habitual. "Pérdidas", como las llamaba el Estado Mayor.

Lo normal es que hubiera tres líneas de trincheras. La primera se encontraba desde unos 50 metros hasta un kilómetro y medio de la trinchera enemiga. Varios cientos de metros detrás había una línea de trincheras de apoyo. Y aún unos cuantos cientos más atrás se encontraba la línea de reserva. Había tres clases de trincheras: trincheras de fuego, como ésas; trincheras de comunicación, que corrían más o menos perpendicularmente a la línea y que conectaban las tres líneas; y "túneles", zanjas menos profundas que se adentraban en la tierra de nadie, que daban acceso a puestos avanzados de observación, puestos de escucha, de lanzamiento de granadas y nidos de ametralladoras. El final del túnel estaba desguarnecido la mayor parte del tiempo: la noche era el momento favorito para salir. Si se iba desde la retaguardia, se llegaba a las trincheras siguiendo una trinchera de comunicación,

que podía tener más de un kilómetro y medio. Con frecuencia salía de una población y se iba profundizando poco a poco. Cuando los que iban caminando llegaban a la línea de reserva, se encontraban muy por debajo del nivel de la superficie.

Una trinchera de fuego debía de tener entre 1,80 y 2,45 metros de profundidad y 1,20 o 1,50 de anchura. Por el lado del enemigo había un parapeto de tierra o sacos de arena que se levantaban 60 o 90 centímetros sobre la superficie. Con frecuencia se encontraba un "parados" [1] de 30 centímetros o más en lo alto del lado amigo. En los lados de las trincheras se excavaban uno o dos agujeros para los hombres (*funk-holes*) , y allí había refugios subterráneos profundos, a los que se llegaba mediante escalones de tierra, utilizados como puestos de mando o dependencias de oficiales. En el lado de la trinchera del enemigo había un paso de fuego de 60 centímetros de alto sobre el cual los defensores debían ponerse en pie para disparar y lanzar granadas al rechazar un ataque. Una trinchera bien construida no hacía un largo recorrido en línea recta; eso hubiera invitado a enfilar el fuego. Una buena trinchera hacía zigzag cada tantos metros. Tenía frecuentes barreras de protección diseñadas para reducir el daño a un espacio limitado. De manera que moverse a lo largo de una trinchera suponía hacer trenzados y virajes. El suelo de una trinchera apropiada estaba cubierto de listones de madera, debajo de los cuales, a unos cuantos centímetros de profundidad, había sumideros para recoger el agua. Las paredes, que se deshacían constantemente, eran reforzadas por sacos de arena, hierro ondulado, o haces de ramas o de juncos. Excepto por la noche, y a media luz, nadie miraba por encima de la parte alta salvo utilizando periscopios, que se podían comprar en la sección de "Requisitos de las Trincheras" en los grandes almacenes de Londres más importantes. Los pocos francotiradores que estaban de servicio durante

el día observaban la tierra de nadie a través de las troneras de una plancha blindada.

Las alambradas tenían que estar colocadas lo bastante distantes por delante de las trincheras como para evitar que el enemigo llegara a hurtadillas para lanzar granadas. Es interesante saber que las dos novedades que más contribuyeron al peligro personal en la guerra fueron invenciones norteamericanas. Las alambradas aparecieron por primera vez en las fronteras estadounidenses a finales del siglo XIX para evitar que las traspasaran los animales. Y la ametralladora fue un invento de Hiram Stevens Maxim (1840-1916), un norteamericano que, desilusionado por la ley de patentes de su país, estableció su Maxim Gun Company en Inglaterra y comenzó a fabricar armas en 1889. Finalmente, fue nombrado caballero por sus trabajos. Al principio, la idea que se hicieron los británicos de las alambradas era semejante a la que tenía sir Douglas Haig de las ametralladoras. En el otoño de 1914, la primera alambrada que vio el soldado Frank Richards colocada delante de las posiciones británicas era un alambre que se utilizaba en la agricultura, encontrado por allí. [10] Fue más tarde cuando llegaron desde Inglaterra los artículos manufacturados en cantidad suficiente para crear matorrales de color marrón oxidado, falsamente orgánicos, que le dieron al frente un aspecto de eterno otoño.

Toda la línea británica fue numerada por secciones, ordenadamente, de derecha a izquierda. Una sección, que normalmente ocupaba una compañía, tenía una anchura de unos trescientos metros. Se podía ocupar la trinchera de primera línea de la sección 51, o la trinchera de apoyo S 51 de detrás, o la trinchera de reserva SS 51, detrás de las otras dos. Pero una manera menos formal de identificar las secciones de una trinchera era mediante nombres de plazas o calles de sabor claramente londinense. *Pic-*

cadilly era uno de los nombres favoritos; otros eran *Regent Street* o *Strand* ; los empalmes eran *Hyde Park Corner* y *Marble Arch* . Un mayor ingenio – y una mayor nostalgia– aparecía a veces al poner nombres a las trincheras alemanas situadas enfrente. Sassoon recuerda la descripción de "Durley" del ataque en el bosque de Delville en septiembre de 1916: "Nuestro objetivo era tomar la Trinchera Pinta, tomando Bitter y Cerveza y limpiando Ale y Vat, y también Callejón Pilsen". [11] Por doquier, se encontraban en las trincheras señales de dirección y de control de tráfico, lo que les daba un aire de parodia de la ciudad moderna, aunque fuera, literalmente, subterránea.

Las trincheras que acabo de describir son más o menos ideales, aunque no tan ideales como las famosas trincheras de exhibición excavadas en Kensington Gardens para edificación del frente patrio interno. Esas trincheras eran limpias, secas y bien amuebladas, con sus flancos rectos y los sacos de arenas apropiadamente ordenados. R. E. Vernède le cuenta a su mujer desde las verdaderas trincheras que un amigo acaba de volver después de haber visto las ideales. "Nunca había visto nada semejante." [12] Y Wilfred Owen llama a las trincheras de Kensington Gardens "el hazmerreír del Ejército". [13] Al explicar la rutina militar a los lectores civiles, Ian Hay se esfuerza por dar la impresión de que las trincheras de verdad son idénticas a las exhibidas, y que son correctamente descritas en un lenguaje casero, utilizando un cierto toque de superioridad:

> La trinchera de fuego es nuestro centro de negocios, nuestra oficina en la ciudad, por así decirlo. La trinchera de apoyo es nuestra residencia en las afueras, donde el cansado trabajador puede retirarse periódicamente (o, más correctamente, en relevos) para tomar un refrigerio y reposar. [14]

La realidad era diferente. Las trincheras británicas eran húmedas, frías, malolientes y totalmente sórdidas. Comparadas con las alemanas, precisas y solidas, era evidente que estaban hechas por

aficionados, y reflejaban la satisfacción por el talento británico para la improvisación. Ya que la defensa ofrecía escasas oportunidades para demostrar coraje o fanfarronear, en consecuencia era desdeñada en el *Libro de bolsillo del servicio en campaña* para oficiales. Una de las razones por las que el sistema británico de trincheras era tan caprichoso y descoyuntado fue que se hizo originariamente siguiendo la orden oficial siguiente: "La elección de una posición [defensiva] y su preparación se debe hacer con el propósito de economizar la potencia dedicada a defensa para que pueda aumentar la potencia ofensiva". Y se consideraba realmente inútil construir fortificaciones sólidas: "Una granada ocasional puede golpear y traspasar un parapeto, pero en el caso de una granada, el daño que haga en un parapeto será de poca importancia, mientras que en la granada portadora de un alto explosivo, el efecto no será peor en un parapeto poco grueso que en uno grueso. Es, por lo tanto, inútil gastar tiempo y trabajo haciendo un grueso parapeto para que no penetren las granadas". [15] La constantemente presente esperanza de una estampida y ruptura de frente fue otra de las razones por las que las trincheras británicas eran tan pobres. Una opinión típica de los militares es la de George Coppard:

> La manera de llevar nuestra guerra de trincheras parecía basada en la idea de que nosotros, los británicos, no íbamos a quedarnos allí mucho tiempo sino que aquello era una parada en nuestro camino a Berlín y que muy pronto perseguiríamos a los soldados alemanes a campo traviesa. El resultado, a largo plazo, fue que vivimos una sórdida y empobrecida existencia en asquerosos agujeros. [16]

En contraste, las trincheras alemanas, como los británicos pudieron comprobar durante el ataque en el Somme, eran profundas, limpias y hasta cómodas a veces. Como descubrió Coppard en el Somme: "Algunos de los refugios [alemanes] tenían nueve metros de profundidad, con hasta 16 literas, así como timbres en

las puertas, depósitos de agua con grifos, y armarios y espejos". [17] También tenían muros entablados, suelos y techos, escaleras de madera, luz eléctrica, cocinas de verdad, y paredes empapeladas y muebles pesados, el conjunto protegido por puertas de acero. Todo lo contrario del estilo inglés se encuentra en el refugio alemán del que habla Ernst Jünger:

> En Monch [...] yo tenía una habitación subterránea a la que se llegaba bajando por cuarenta escalones excavados en sólida greda, de manera que las granadas más pesadas, en aquella profundidad, no producían más que un agradable rumor sordo, cuando nos inclinábamos ante un interminable juego de cartas. En una pared tenía un lecho tallado. [...] Sobre su cabecera colgaba una luz eléctrica de manera que podía leer cómodamente hasta que me dormía. [...] El conjunto estaba aislado del mundo exterior por una cortina de tela roja oscura con barras y anillos. [18]

Como esos ejemplos sugieren, había "estilos nacionales" de trincheras, al igual que los hay de otras cosas. Las trincheras francesas eran sórdidas, cínicas, eficientes y provisionales. Kipling recordaba el delicioso olor a cocina que salía de algunas de ellas en Alsacia. [19] Las inglesas eran montadas por aficionados, inciertas, adecuadas y provisionales. Las alemanas eran eficaces, limpias, pedantes y permanentes. Los ocupantes se proponían permanecer en donde se encontraban.

Habitualmente, las tropas británicas rotaban en el trabajo de las trincheras. Después de una semana de "descanso" tras las líneas, una unidad debía trasladarse –por la noche– para relevar a otra en la primera línea de trincheras. Después de tres días a una semana o más en esa posición, la unidad debía trasladarse por un lapso similar de tiempo a la trinchera de apoyo, y finalmente volver a la reserva. Ése era el momento de una semana de descanso de nuevo. En las tres líneas de trincheras la principal tarea del soldado era ejercer su autocontrol mientras le bombardeaban. Como ha recordado acertadamente el poeta Louis Simpson:

> Ser bombardeado era el principal trabajo del soldado de infantería, de lo que nadie hablaba. Cada cual tenía su manera de hacerlo. En general, consistía en yacer cuerpo a tierra y contraerte procurando ocupar el menor espacio de terreno posible. En las novelas [*Los desnudos y los muertos* es un ejemplo de ello] se escribe acerca de soldados que se ensuciaban sobre sí mismos. La verdad es todo lo contrario. Cuando se contraen todas las partes de tu cuerpo, lo más seguro es que sufras de estreñimiento. [20]

El texto de Simpson es sobre la Segunda Guerra Mundial, pero podría ser un recuerdo de la Primera. Mientras padecía un bombardeo, el soldado se escondía en un refugio y esperaba no recibir un impacto directo, o procuraba hacerse lo más pequeño posible en cualquier agujero. Se suponía que uno o dos desdichados centinelas debían quedarse fuera, en la trinchera abierta, salvo cuando los bombardeos eran demasiado intensos, vigilando la posibilidad de cualquier señal de ataque a través de un periscopio o desde una tronera. Cuando los bombardeos no eran muy grandes, los soldados se movían libremente por las trincheras, y se podía tener una idea de lo que era la vida allí si nos imaginamos una típica jornada de 24 horas en una trinchera de primera línea.

La vida comenzaba alrededor de una hora antes del amanecer, lo que solía significar en torno a las 4.30. Ése era el momento para el invariable ritual de mantenerse en estado de alerta (en resumen, estar atento para cumplir la arcaica y convencional orden de repeler un ataque). Como el amanecer era el momento favorito para lanzar ataques, a la orden de "preparados todos", oficiales, soldados, observadores de artillería de primera línea, visitantes, subían hasta la línea de fuego con las armas preparadas y observando las líneas alemanas. Cuando ya era casi de día, y era evidente que esa mañana los alemanes no iban a atacar, todos "retrocedían" y se comenzaba a preparar el desayuno en pequeños grupos. Se servían el té, el pan y el tocino traídos en sacos de arena por la noche. El tocino se freía en la tapa de una fiambrera sobre fuegos pequeños y de ser posible sin humo. Si los hombres te-

nían tanta suerte como para estar en una división cuyo comandante general permitía beber el oscuro y fuerte ron gubernamental, se servía, tomándolo de una jarra, con la tradicional cuchara de hierro, recibiendo cada soldado dos cucharadas soperas. Algunos lo mezclaban con el té y otros lo tomaban directamente. Era muy apreciado, y servirlo tenía el carácter de una ceremonia religiosa, como David Jones recuerda en *In Parenthesis* [Entre paréntesis], poema en el que un cabo es el oficiante del rito:

> Oh, ten mucho cuidado, no derrames algo tan precioso.
> No sacudas su mano, que vela por tus necesidades;
> ten mucho cuidado.
> Por favor, deja espacio para este infeliz.

Se podían administrar cantidades mayores a las tropas para animarlas durante un asalto, y un soldado recuerda cuál era el olor del aire durante un ataque británico: "El aire estaba impregnado por el olor del ron y de la sangre". [21] En 1922, un oficial médico declaró ante un comité parlamentario que investigaba el fenómeno de la "neurosis de guerra": "Si no fuera por las raciones de ron, mi opinión es que no hubiéramos ganado la guerra". [22]

Durante el día los soldados limpiaban las armas y reparaban las partes de la trinchera que habían sido dañadas durante la noche. O bien escribían cartas, se despiojaban o dormían. Los oficiales inspeccionaban, animaban o daban paseos con aire despreocupado para tranquilizar a los hombres. Censuraban las cartas de los soldados o respondían a las preguntas oficiales que diariamente traía un enlace. ¿Cuántos desatascadores hay en su compañía? Respuesta inmediata. ¿Cuántos peluqueros, cuántos podólogos, mecánicos de bicicletas? Había que hacer "partes" diarios sobre la cantidad de municiones y recuentos de las provisiones almacenadas. Se enviaban informes sobre las bajas producidas por la noche. Y había que escribir a las familias de los muer-

tos y heridos cartas de condolencia, que conforme se alargaba la guerra se convirtieron en convencionales cartas de pésame. Los soldados iban y venían haciendo la guardia o trabajando en grupos, pero nadie asomaba la cabeza por encima de la trinchera. Después de la alerta de la tarde comenzaba el verdadero trabajo.

La mayor parte de ese trabajo se hacía al aire libre. Se reparaban las alambradas que había delante de cada posición. Grupos de soldados extendían zapas hacia el territorio enemigo. Los grupos de porteadores no sólo traían los víveres y el correo sino también los pesados materiales necesarios para la constante reparación y mejora de las trincheras: madera, rejilla de listones, estacas y alambre, chapas de zinc, sacos de arena, lonas, equipos de bombeo. Transportaban bombas, municiones y bengalas. Todo ese trabajo de hormiga era iluminado de vez en cuando por las bengalas alemanas y se interrumpía con frecuencia por el fuego de las ametralladoras o de la artillería. Entre tanto, las patrullas nocturnas y los grupos de avanzadilla se afanaban en la tierra de nadie. A medida que se acercaba la mañana se producía un nervioso ajetreo para terminar cuanto antes el trabajo, para acabar de fijar los listones de madera, llenar los sacos de arena, clavar las estacas y devolver los martillos, los picos y las palas al sargento responsable de la intendencia. Cuando llegaba el momento de la alerta, no quedaba ningún ser humano a la vista sobre el terreno, pero diariamente cada bando escudriñaba el aspecto de las otras líneas para saber qué cambios se habían producido durante la noche.

Flandes y Picardía han sido siempre famosas por su humedad. Una de las ironías de la guerra es que las trincheras de los británicos fueran excavadas en donde el nivel freático era más alto y la media anual de lluvia más abundante. Sus trincheras estaban siempre húmedas y con frecuencia con bastantes centímetros de

agua. Entre las prendas de los uniformes de los soldados se incluían las botas altas. Wilfred Owen le escribía a su madre desde el Somme a principios de 1917: "Por supuesto, las botas altas son indispensables. En los cuatro kilómetros de trincheras que ayer vadeé no encontré ni un centímetro de tierra seca. Hay una profundidad media de 60 centímetros de agua". [23] Las bombas de agua funcionaban día y noche pero con escaso resultado. Según los rumores, los alemanes no sólo podían hacer que lloviera cuando les daba la gana –es decir, siempre–, sino que habían ideado un hábil sistema de conducción de agua hasta las trincheras británicas, quizás mediante una tubería subterránea. En realidad, no había más defensa contra el agua que tomarla a broma. "El agua hasta las rodillas y en algunos lugares hasta la cintura", escribió un soldado en su diario. "Hay rumores de que nos viene a relevar la Gran Flota." [24] No es que quiera regodearme en esas incomodidades, pero no es mala cosa imaginar lo que supondría en esas condiciones ir a las letrinas.

Los hombres no eran las únicas cosas vivas que había en las líneas. Les acompañaban en todas partes los piojos, que los despiojadores profesionales, en lugares de descanso tras las líneas, con las cubas de vapor para la ropa y los baños calientes para las tropas, malamente eran capaces de eliminar. La palabra *lousy* 2 en el *Dictionary of Slang and Unconventional English* [Diccionario de argot y de inglés no convencional], de Eric Partridge, es muy significativa: "Despreciable; malo; sucio [...]. En el inglés habitual hasta el siglo XX , cuando, sobre todo después de la Gran Guerra, se convirtió en coloquial y se empleó como meramente peyorativo". *Lousy with* , con el significado de *full of* 3 era "de origen militar" y entró en el uso común de las palabras alrededor de 1915: "Esa colina está llena de Fritz [soldados alemanes]".

Las famosas ratas también provocaban problemas constantes. Eran grandes y negras, estaban mojadas y cubiertas de barro. Se alimentaban principalmente de la carne de los cadáveres y de los caballos muertos. Se las mataba con revólveres o golpeándolas hasta la muerte con la empuñadura de los picos. Se recuerdan su hambre, vigor, inteligencia y coraje en numerosas anécdotas. Un oficial escribió desde el saliente de Ypres: "Sufrimos una plaga de ratas. Se han comido casi todos los víveres, ¡incluidos los manteles y las órdenes de operaciones! Pedimos prestado un gato grande y lo encerramos por la noche para que las exterminara, y a la mañana siguiente nos encontramos con el lugar vacío. Las ratas se lo habían comido entero, huesos, piel y demás, y arrastraron el resto hasta sus madrigueras". [25]

Se puede entender que las ratas comieran con apetito. Es más difícil de entender que lo hicieran los hombres. El hedor de la carne putrefacta estaba en todas partes, y apenas se combatía con el cloruro de cal que se echaba en los lugares que olían peor. Los hombres y los caballos muertos –pedazos de ambos– a veces no eran enterrados durante meses y con frecuencia se convertían en partes de los parapetos y las paredes de las trincheras. Se podía sentir el olor de la primera línea antes de avistarla. Persistentes bolsas de gas se añadían a aquel insoportable ambiente. Sin embargo, los hombres comían tres veces al día, aunque lo que comían reflejaba la brecha que normalmente existe entre lo ideal y lo verdadero. El propagandista George Adam anunciaba con satisfacción que "la alimentación del Ejército se basa en las conclusiones de un comité del que forman parte varios eminentes científicos". Afirmaba que el resultado era que las tropas "estaban mejor alimentadas que en su casa". [26] Oficialmente, cada hombre recibía a diario lo siguiente:

570 gramos de carne fresca (o 450 gramos de carne en conserva),

570 gramos de pan,
115 gramos de tocino,
85 gramos de queso,
225 gramos de hortalizas frescas (o 60 gramos de hortalizas secas),

junto con pequeñas cantidades de té, azúcar y mermelada. Pero en las trincheras había muy poca carne fresca, al menos para comer; en lugar de eso había "Bully" (carne en conserva) o "Maconochie", un guisado de carne y hortalizas que llevaba el nombre de su fabricante. Aunque a la larga ese régimen terminaba por cansar, ambos productos eran sorprendentemente buenos. Las tropas parecían preferir el Maconochie, pero los alemanes preferían la carne en conserva británica y pocas veces volvían de una incursión en las líneas británicas sin llevarse toda la que podían. Cuando los británicos estaban en las trincheras tenían tan poco pan tierno como carne fresca. "Galletas Pearl" eran el sustituto. A los soldados les recordaban las galletas que comían los perros, aunque, junto con la carne de buey Bully, eran muy estimadas entre los chiquillos belgas y franceses, que corrían (o con más frecuencia, paseaban) junto a los trenes que llevaban a las tropas hacia el frente, a las que pedían a gritos: "¡Tommee! ¡Bull-ee! ¡Beeskee!". Cuando una compañía no estaba en el frente, comía mejor. Se servían entonces de las cocinas de campaña, montadas sobre ruedas, y a menudo recibían algo parecido a la ración oficial, al igual que ocurría en zonas particularmente inactivas del frente, donde podían tomar comidas calientes servidas por la noche en perolas que recibían el nombre de Dixies.

La ropa y el equipamiento mejoraron a medida que se prolongaba la guerra, aunque al principio lo que había era una terrible escasez e improvisación. Durante la retirada de Mons, como atestigua Frank Richards: "Una gran parte de nosotros carecíamos de gorros: yo llevaba un pañuelo anudado en sus cuatro extremidades, el único tocado que llevé durante cierto tiempo". Se carecía

de aprovisionamientos esenciales. “Teníamos mucha munición para armas cortas pero nada de aceites ni de trapos para limpiar los fusiles. Lo que solíamos hacer era cortar pedazos de nuestras camisas [...] y algunos de nosotros que habíamos traído pequeñas latas de vaselina [...] para curar tobillos magullados y piernas irritadas, engrasábamos con ello los fusiles.” [27] Al principio, los oficiales de infantería se vestían de un modo muy distinto de como lo hacían los soldados. Llevaban botas de montar o polainas de cuero, pantalones de montar melodramáticamente cortados; y guerreras, muy holgadas en su parte inferior, sujetas con correajes. Al descubrir que ese ropaje los hacía especialmente vulnerables como blancos en los ataques (los tiradores alemanes recibían órdenes de disparar sobre todo a hombres con perneras ajustadas), al final pasaron a vestirse como los soldados, utilizando polainas en forma de vendajes, pantalones rectos que se ensanchaban bajo la rodilla, las guerreras de otros cuerpos con insignias que no llamaban la atención, que no se pegaban en los puños sino en las hombreras; y en otros cuerpos cinturones de tela y mochilas. En 1914, tanto los oficiales como los soldados llevaban gorras de visera, y los primeros tomaban un aspecto populachero al desceñirse las aletas. A finales de 1915 se impusieron los cascos de acero, que daban a las tropas, como decía Sassoon, “un aspecto chinesco”. [28] Herbert Read sostenía que los cascos “eran lo único que de poético había en el Ejército británico porque son primitivos en su diseño y aspecto, como si fueran setas de hierro”. [29] Un buen observador podía datar cadáveres y esqueletos que yacían abandonados en los campos de batalla por la evolución de sus uniformes. Un mes antes de que terminara la guerra, el mayor P. H. Pilditch recuerda que había:

> pasado algún tiempo en lo que fue tierra de nadie durante cuatro años. [...] Era una ocupación morbosa pero muy interesante rastrear las diversas batallas entre los cientos de calaveras, huesos y restos dispersos por todas partes. Se po-

día seguir el avance de nuestros sucesivos ataques a la vista de los diversos equipamientos de los esqueletos, las gorras de tela blanda que tenían la impronta de los combates de 1914 y principios de 1915, luego las máscaras de oxígeno, después los cascos de acero que revelaban los ataques de 1916. También las gorras flexibles de los australianos, utilizadas en los malogrados y costosos ataques de 1916. [32]

Estar en las trincheras significaba experimentar un enclaustramiento y limitaciones irreales e inolvidables, a la vez que un sentido de desorientación y de estar perdido. Se veían únicamente dos cosas: las paredes de una tierra ilocalizable e indiferenciada y el cielo por encima. Catorce años después de la guerra, J. R. Ackerley paseaba por un lugar desconocido en una población de la India. "Las calles eran cada vez más angostas mientras que yo daba vueltas y más vueltas", escribe, "hasta que tuve la sensación de que había regresado a las trincheras ya que las casas de ambos lados eran del mismo color y material que el tosco terreno por donde caminaba". [31] Aquella sensación de estar perdido fue la que le chocó al mayor Frank Isherwood al escribir a su mujer en diciembre de 1914: "Las trincheras son un laberinto, ya me he perdido varias veces. [...] no puedes salir de ellas y pasearte por el campo, y lo único que ves son dos muros de barro a cada lado". [32] Lo que recuerda un superviviente del saliente 50 años más tarde son las paredes de barro y un techado que es el mismo cielo, y su elocuente exclamación es como si se sintiera todavía preso: "Haber salido de esa miseria presente, siempre presente, eternamente presente, ese apestoso mundo de tierra pegajosa y chorreante, techada por un fragmento de cielo amenazante". [33] Como único teatro de variedades visible, el cielo asumió una importancia suprema. Era la visión del cielo, casi sola, la que tenía el poder de convencer a los hombres de que todavía no yacían en una fosa común.

AMANECER Y ATARDECER

Los estados de alerta por la mañana y por la tarde eran las ocasiones en las que el cielo se prestaba especialmente para ser observado e interpretado. La alerta era un momento solemne. Dos veces al día todo el mundo miraba en silencio más allá de la tierra baldía, a los escondites del enemigo, y pensaba en la manera en que actuaría si la línea gris del campo apareciera y creciera cada vez más a través de la niebla y la media luz. Dos veces al día todo el mundo pasaba ese ritual de alerta defensiva que servía para dramatizar el porqué de cada uno en la trinchera y que no podía sino hacer más patente la imposibilidad de escapatoria. "El particular significado" del estado de alerta es lo que David Jones recuerda de manera especial:

> El procedimiento era estricto y obligatorio en todos los lugares en la zona de vanguardia, bajo cualquier circunstancia. [...] Así que la hora que transcurría dos veces en las 24 horas del día [...] asumía un significado solemne, ya que eras consciente de que desde las dunas marinas hasta las montañas, en todos los lugares, en todo el frente, dos líneas opuestas permanecían alerta a la espera de una eventualidad. [34]

La hora de alerta formaba parte de una muy ritualizada destilación del angustioso estado de punto muerto y la aparentemente absoluta igualdad de fuerzas obligaba al estancamiento de las dos partes atrincheradas. La hora era memorable como emblema de la esencia política de la guerra en sí, ya que los estados de alerta matinales y vespertinos nivelaban las ventajas de cada lado. Por la mañana, la ventaja era del bando británico, ya que el sol que ascendía delante silueteaba las patrullas y grupos de trabajo alemanes. Por la tarde, mientras el sol descendía tras las líneas británicas, los alemanes tenían ventaja: se podían ver las siluetas de quienes portaban las raciones nocturnas y los grupos de trabajo que habían empezado cuando aún era demasiado temprano.

Lo que cada cual vio dos veces al día durante años y años, por tanto, fueron el amanecer y el atardecer. "Tenemos la oportuni-

dad única de ver el amanecer y el atardecer en las trincheras", escribió Hugh Quigley, "porque los hombres están sometidos al decreto de que deben estar alerta al alba y al anochecer". Y al ser Flandes un país llano y húmedo, tenía la propiedad de ofrecer unos soberbios amaneceres y atardecer. "Nunca tuve unas vistas tan gloriosas del alba y del anochecer como en este país", continúa Quigley. "Su naturaleza llana recoge todo lo que hay alrededor y lo hace ascender hasta el mundo que hay por encima y le añade una gran profundidad y una rutilante distancia al dorado, rosa y verde, resaltando en ellos delicados destellos." [35] La visión de Quigley es la pictórica de un esteta de 1890: las primeras palabras en su *Passchendaele and the Somme* (1928) son: "Al atardecer pasamos por el lago", pero hasta un hombre del campo recuerda una vez durante el estado de alerta de la tarde que "el cielo era uno de los rasgos redentores de la guerra". [36] Christopher Tietjens, en *A Man Could Stand Up* [Un hombre en pie], de Ford Madox Ford, comenta que al mirar desde una trinchera se produce el efecto de que el cielo que cubre y el que se ve delante tiene un aspecto especialmente brillante:

> Dos veces había subido al puesto del fusilero, reforzado por una caja de carne enlatada, para mirar por encima de ella. [...] Todas las veces, al bajar de nuevo, le había llamado la atención aquel fenómeno: desde la trinchera la luz parecía, si no más brillante, sí más definida. Así, desde el fondo del pozo, durante el día, se podían ver las estrellas. [37]

Era una cruel reversión que el amanecer y el atardecer, que durante un siglo de pintura y poesía romántico fueron símbolos de esperanza, paz y encanto rural, pasaran a ser exactamente los momentos del ritual de una intensa angustia. ¿Qué joven culto podía olvidar, durante la hora de alerta, los amaneceres de Blake y Shelley, de Tennyson y Arnold, los crepúsculos de Wordsworth, Byron y Browning, y hasta de sir Henry Newbolt? Los que conocen la historia del gusto saben que la conciencia de que el cielo

existe es relativamente reciente. Se encuentra muy pocas veces, por ejemplo, en el siglo XVIII , que no sentía la necesidad de emblemas de infinito como el cielo o el mar. El documento esencial en la historia de la conciencia británica del cielo es el libro de Ruskin *Los pintores modernos* , en cinco volúmenes que aparecieron entre 1843 y 1860. Y crucial en *Los pintores modernos* es el capítulo "Del cielo abierto", del primer volumen.

Allí, Ruskin afirma que hasta entonces nadie había hecho caso suficiente al cielo y que de ese modo hemos perdido gran parte de lo que la naturaleza quiere decirnos acerca de nuestro provecho moral. Los efectos del cielo, dice, están "proyectados" por su "Hacedor y Creador" para nuestro placer al igual que para nuestra enseñanza moral. El cielo le habla de manera universal al corazón humano, "consolándole y purificándole de la suciedad y el polvo". Y el gran exponente de la obra moral del cielo es el pintor J. M. W. Turner. Sus interpretaciones del amanecer y del atardecer son muy superiores a las de Claude Lorraine, y para Ruskin el pintor que consigue esos efectos es un maestro cuyos logros con la luz y el color imitan los del mismo Dios en sus manifestaciones más intencionadamente pedagógicas.

Los pintores modernos influyó muchísimo porque impuso el gusto visual de los victorianos y de sus sucesores. Charlotte Brontë dijo lo siguiente: "Creo que ese libro me ha dado la mirada", [38] y la siguieron varias generaciones obsesivamente dedicadas a observar los crepúsculos con un entusiasmo casi místico. En "La decadencia de la mentira" (1889), Oscar Wilde habla de la continua moda de los amaneceres entre la gente semiculta:

> Ayer por la tarde la señora Arundel se empeñó en que me acercara a la ventana para observar el glorioso cielo, tal como ella lo llama. Por supuesto, tuve que observarlo. Es una de esas filisteas absurdamente guapas a la que nada se puede negar. ¿Y cómo era el cielo? Sencillamente un Turner de segunda catego-

ría, un Turner del peor período, con las peores debilidades del pintor exageradas y excesivamente resaltadas.

Hacia 1930, tantos amaneceres y atardeceres terminaron hartando a los sofisticados, como Evelyn Waugh nos cuenta en su libro de viajes *Etiquetas: viaje por el Mediterráneo* :

> No creo que olvide nunca la vista del Etna en el atardecer; la montaña era casi invisible bajo un borroso gris pastel, brillante en la cumbre y luego repitiendo su forma, como si fuera un reflejo, en una voluta de humo gris, con todo el horizonte debajo, radiante de luz rosada, que se transformaba suavemente en un gris pastel. Nunca he visto, ni en el arte ni en la naturaleza, algo tan repugnante. [39]

Pero aunque Wilde y Waugh estuvieran hartos de amaneceres y atardeceres, no ocurría lo mismo con la mayor parte de la gente, y la extendida devoción hacia esos efectos sobrevivió a la Gran Guerra y mucho más allá. En julio de 1931, el Southern Railway anunciaba una excursión al alba de esta manera: "¡Viva la nueva emoción de contemplar un alba veraniega desde los primeros destellos hasta la plenitud del amanecer!". Como cuentan Robert Graves y Alan Hodge: "Se esperaba a unas 40 personas; aparecieron 1.400 y llenaron cuatro trenes". [40]

Eso pone de manifiesto que la influencia de Ruskin impregnó notablemente a quienes no lo habían leído. C. S. Lewis fue un joven típico de ese período. Escribiendo sobre su vida en Oxford antes de ingresar en el Ejército, recuerda que "el cielo fue para mí, y lo sigue siendo, uno de los elementos principales de cualquier paisaje, y mucho antes de que hubiera visto [cielos de todo tipo] nombrados y clasificados en *Los pintores modernos* , me llamaban mucho la atención sus diferentes características". [41] Max Plowman recuerda, aunque un tanto vagamente, su Ruskin:

> ¿Fue Ruskin el que dijo que la más alta y gloriosa mitad del festival de la naturaleza pasa sin ser vista ante la mayor parte de la gente? [...] Pues bien, las trincheras lo han hecho cambiar. Al impedirnos ver el paisaje, nos obligaban a observar el cielo; y cuando es un dosel de azul salpicado de blancas nubes [...],

> y cuando la tierra que hay debajo es un baldío devastado por las granadas, uno mira encantado hacia arriba recordando tal vez los tiempos en que, de chico, yacía sobre el césped en casa contando las nubes a medida que pasaban. [42]

En este caso se puede objetar que los crepúsculos son crepúsculos en cualquier tiempo y lugar. Pero no. Es imposible imaginar a nadie en cualquier época describiendo un crepúsculo en términos tan pedantescos, repintados, superiores y autocomplacientes como los del joven Basil Willey en Cambridge en 1916:

> Esta noche ha habido un soberbio crepúsculo de cirros. Abajo, detrás de King's Chapel, había un perfecto maremágnum de naranja flameante, visto en hermosos fragmentos de mosaicos a través de la alta pantalla formada por los olmos en los Backs. Agrupado en el alto cielo había un vuelo de aladas formas coloreadas con todos los tonos de rosa, salmón, damasco y lavanda. [43]

Maremágnum, agrupado, un vuelo de aladas formas, coloreadas con todos los tonos, rosa, lavanda: soberbiamente "del período". Antes de la guerra era un lugar común que uno de los deberes de un "escritor" era estudiar tales efectos. Pobre y sin techo bajo el que refugiarse en el Lido de Venecia en 1910, Frederick Rolfe ("Barón Corvo") se pasaba las noches paseando por la playa. Cuando le interrogaba la policía, les explicaba para su satisfacción que era un escritor "que estudiaba los amaneceres". [44] El Evelyn Waugh que dice de sí mismo a los quince años: "No había leído mucho Ruskin, pero en cierta manera me empapé de sus opiniones" [45] revela que, a pesar de su aburrimiento ante la vulgaridad pintoresca que se ve desde Sicilia, se sitúa directamente en la tradición británica de prestar gran atención a los efectos del cielo y de conocer su valor temático para la pintura. En la primera página de su novela *Oficiales y caballeros* (1955) nos encontramos con esta escena de una guerra posterior:

> El cielo nocturno sobre Londres era glorioso, ocre y enloquecido, como si una docena de soles tropicales hubieran rodeado simultáneamente el horizonte; por todas partes, los reflectores se arracimaban y revoloteaban en el aire, luego daban una barrida por separado: por aquí y por allá nubes negras flotaban y se hin-

chaban; de vez en cuando un enorme resplandor congelaba el sereno brillo del fuego hogareño. Por todas partes las bombas destellaban como adornos navideños.

—Puro Turner —dijo Guy Crouchback entusiasmado. [...]

—¿Por qué no John Martin? —dijo Ian Kilbannock.

S. S. Horsley, un soldado de quien se conservan diario y agenda de bolsillo en el Imperial War Museum, es otro legatario de John Ruskin. Con notable frecuencia, en su diario se toma el trabajo de celebrar los amaneceres en las alertas, y cuando quiere copiar un poema para conservarlo como consuelo en su agenda, elige "Desea los ropajes del cielo" de Yeats, un poema en el que se afirma que la imaginería que se desprende de los cinéticos cielos es de muy alto valor.

Así que, en la época en que empieza la guerra, el amanecer y el crepúsculo estaban llenos de implícitos significados estéticos y morales. Cuando un participante en la guerra quiere buscar un efecto irónico, un modo convencional de conseguirlo es simplemente yuxtaponer un amanecer o un crepúsculo sobre los insufribles detalles físicos de la guerra que hacen los hombres. Ése es el método empleado por el alférez William Ratcliffe, cuyo destino le llevó a morir el 1 de julio de 1916. En junio les escribió a sus padres: "Por doquier, la obra de Dios es ensuciada por la mano del hombre. Se contempla un crepúsculo y por un momento se piensa que eso al menos no está adulterado, pero de pronto aparece un avión y, ¡zas, zas!, el escenario queda echado a perder por las nubes de humo de las bombas".[46] Detalles como "uno contempla un crepúsculo" y "el escenario" indican las dimensiones formales, pictóricas, de esos crepúsculos de la Gran Guerra. Casi se las ve en un marco dorado. El triste contraste entre las obras del Hombre y las de Dios es uno de los perpetuos medios irónicos de *Susurros de guerra* de Blunden. Uno de sus crepúsculos es incluso más específicamente teológico (hasta más sardónico) que los del

alférez Ratcliffe. De una tarde después de una batalla particularmente horrible, cerca de Ypres, en 1917, escribe: "Por oriente, el cielo aquella tarde brillaba con los cohetes británicos, que pedían auxilio artillero. Por el oeste, sobre las azules colinas, el crepúsculo era todo él serafines y querubines". [47]

Resaltados como objetos de atención preferente por los cotidianos rituales de alerta, santificados como moralmente significativos por la larga tradición de Ruskin, estos amaneceres y crepúsculos, ya fundamentales en la poesía modernista de la preguerra y en la literatura del "crepúsculo" celta, pasaron a ser el auténtico centro de la poesía inglesa de la Gran Guerra. Eran su constante atmósfera y su especial método simbólico. El más sofisticado poema de la guerra, "Amanecer en las trincheras", de Isaac Rosenberg, comienza su tranquila ironía en la alerta de la mañana. El más "representativo" –supongo que quiere decir el más antologizado– es el "Himno por una juventud perdida", de Wilfred Owen, que ensombrece ese otoño moribundo de la época:

> Y cada lento anochecer es una bajada de persianas.

(El "Study of the Literature of the Great War" de Bernard Bergonzi se titula quizás todavía más sugestivamente de lo que piensa su autor: *Heroes' Twilight* [El crepúsculo de los héroes]. El poema más popular, que se cita en las ceremonias conmemorativas (en el cenotafio, por ejemplo), sigue siendo "*For the Fallen* ", [Por los caídos], de Laurence Binyon, escrito con asombrosa presciencia de la imaginería adecuada en septiembre de 1914, cuando sólo hacía siete semanas que había empezado la guerra. Su memorable estrofa comienza:

> No van a hacerse viejos, como nosotros que envejeceremos:
> la edad no les va a agotar, ni les condenarán los años.

Y la estrofa concluye con versos que muchos padres y viudas eligieron como lo más apropiado para las lápidas de sus soldados:

Y en la caída del sol y en la mañana
les recordaremos.

Igualmente muy utilizadas en las lápidas eran convencionales evocaciones de un alba moralmente significativa como

Hasta que la mañana llegue

y

Hasta que el día se levante y huyan las sombras.

Y amaneceres y crepúsculos no tienen que esperar las solemnes ocasiones para entrar en los poemas. Se encuentran en todas partes, hasta en los extravagantes versos del tipo de los publicados en el *Hangar Herald* del Army Service Corps en los tiempos en que los oficiales seguían llevando sus "estrellas" en los puños de las guerreras:

Oh, ten en cuenta que es el orgullo y no la falta de habilidad,
lo que impide hacer crecer mi manga:
la mañana y la tarde siguen teniendo
una estrella cada una. [48]

Al trabajar en algunas escenas de *Las memorias de George Sherston* , entre 1926 y 1936, Sassoon recuperó el gusto propio de la Gran Guerra por los simbólicos crepúsculos y ajustó sustanciales momentos emotivos para darles un sitio en pasajes significativos pero melancólicos. Por ejemplo, después de alistarse, Sherston hace su ritual despedida a su cuarto de estar en Kent al crepúsculo:

> Las persianas de las altas ventanas estaban bajadas; yo me encontraba a solas en el cuarto del crepúsculo, con el brillo rojizo del atardecer penetrando a través de los resquicios y proyectando las sombras de las hojas sobre una resplandeciente franja de luz que reposaba en la pared junto a la fotografía de [pintura de George Frederic Watts] "Amor y Muerte". Lancé una última mirada y me fui a la guerra en bicicleta. [49]

Es en el crepúsculo cuando George Sherston ve por primera vez a su nuevo amigo ideal, su compañero de armas Dick Tiltwood: "Estaba atardeciendo y allí había una pequeña ventana

[en el cuartel], pero hasta en aquella media luz su rostro me sorprendió por su candor y viveza. Tenía la evidente belleza que acompaña a los cabellos rubios y a los rasgos firmes, pero fue la integridad absoluta de su expresión lo que me llamó la atención". [50] El entierro de Dick en "un saco" sucede unos meses más tarde, cuando "el cielo estaba irritado en un crepúsculo rojo y humeante". [51] El crepúsculo es el momento de tomar decisiones cruciales. Como el regreso de Sherston a la guerra después de los meses de seguridad que ha conseguido con su motín pacifista. Cómodamente instalado en Craiglockhart Hospital, dice: "Lo discutí conmigo mismo al atardecer". [52] El verdadero talismán que Sassoon llevaba en su bolsillo en el frente era un trozo de ópalo color fuego que solía llamar su "crepúsculo de bolsillo". [53]

La explotación de los momentos en los que aumenta o disminuye la media luz es uno de los aspectos distintivos de la retórica de la Gran Guerra. Revela una constante búsqueda de significados tradicionales, de forma parecida al sistema de palabras altisonantes que dominó los principios de la guerra. En él se encuentra un intento por hallarle un sentido a la guerra que esté relacionado con la tradición heredada. Lo cual queda claro al contrastarlo con algunos poemas memorables de la Segunda Guerra Mundial, al producirse algunas escasas alertas estáticas –es muy difícil estar en alerta a 6.000 metros de altura–, y cuando el crepúsculo y el atardecer han sido desritualizados, despojados de su carácter de portento. ¿Dónde están el crepúsculo y el amanecer en "Eighth Air Force", de Randall Jarrell, o en "Pérdidas", o en "The Death of Ball Turret Gunner" [La muerte del tirador de la torreta giratoria]? ¿O en "Lessons of War" [Lecciones de la guerra], de Henri Reed? ¿O en *Vergissmeinnicht* [Nomeolvides], de Keith Douglas? En el imponente "When a Beau Goes In" [Cuando un guapo mozo cae], de Gavin Ewart, típico de la poesía de la Segunda Guerra

Mundial con su lacónico rechazo de los mitos, la hora del día es tan irrelevante como el rezo:

> Cuando un guapo mozo cae,
> en el agua,
> le hace pensar a uno,
> porque, entiéndelo, siempre se ahogan
> pero nadie dice "Pobre chico"
> o pone cara triste
> porque, entiéndelo, es la guerra,
> es la ley inexorable.
> Aunque está claro
> que el piloto estiró la pata
> y también el observador
> no tiene nada que ver contigo
> y si los dos van
> a una tierra donde no hay ni lluvia ni granizo ni grandes nevadas,
> aquí, allá o en cualquier sitio,
> ¿crees que a *ellos* les importa?
> No debes llorar
> ni rezar ni suspirar.
> En el frío mar, en la oscuridad
> no es divertido
> pero tampoco se trata del pecado original;
> sencillamente, es un guapo mozo que se hunde.

Ese *sencillamente* tan notorio y desprovisto de inocencia de Ewart, ejemplifica lo que quiere resaltar Larkin al decir: "Nunca hubo tanta inocencia". *Sencillamente* confirma la absoluta ausencia de connotaciones teológicas o de cualquier otra índole. El tono es el mismo utilizado al comienzo de "Pérdidas", de Jarrell:

> No fue que murieran: todos morían.

En un mundo en el que el mito carece de utilidad y en el que el significado de lo tradicional se da por perdido hace ya mucho tiempo, no importa el momento del día en que nos encontremos.

Sin duda, dentro de la poesía de la Segunda Guerra Mundial existe algo así como un rechazo a reparar en que el amanecer y el ocaso fueron alguna vez mitológicos. Un ejemplo de ello es el largo poema de Louis Simpson, "El corredor", cuyos más de 800 versos narran una serie de acciones de la infantería a lo largo de varias semanas. Ni una sola vez aparece una descripción significativa del amanecer y el ocaso. Cuando en el poema surge la necesidad de definir esos momentos concretos del día, Simpson describe, o mejor dicho señala, del modo más abstracto e inerte: "El día se tornó en ocaso", o

> El día parecía no tanto apuntar
> como las tinieblas retirarse.

Lo que hace es reducir el efecto de la connotación tradicional. Hace ya tiempo que se dejó atrás el momento en el que se podía recurrir al significado del sol naciente o al de las sombras que se eclipsan para hallar en ello consuelo. Probablemente se trate menos de haber "perdido la esperanza" que de una pérdida de los recursos literarios.

Por otro lado, es el sentido ritual tradicional lo que los poemas de la Gran Guerra se esforzaban por despertar. En especial, los primeros poemas de la guerra, resolutos cuando no entusiastas, conciben el amanecer con un significado moral pleno, como el momento idóneo para grandes comienzos. El famoso primer llamamiento de Hardy a la entrada en acción, "Men Who March Away" (publicado en *The Times* el 9 de septiembre de 1914), escoge la primera hora de la mañana como el momento apropiado para que los voluntarios –en contraste con los "remolones"– partan hacia el frente, animados por su "fe y fervor":

> Que sean la fe y el fervor los que nos muevan,
> hombres que marchamos hacia la guerra
> antes de que los gallos canten
> y la noche comience a tornarse gris,

al dejar atrás lo que amamos.
¿Cuánto hay de fe y fervor en nosotros,
hombres que marchamos hacia la guerra?

Fue ese momento de Hardy, previo al amanecer, el que permanecía en la memoria de Edward Thomas. Cuando W. H. Hudson escribió para elogiar al poema de Hardy, eran los gallos esperando el amanecer lo que encontraba memorable: "Pensé en el poema de Hardy publicado en *The Times* 'Antes de que los gallos canten / y la noche comience a tornarse gris' como el único poema bélico realmente valioso". [54] Cuando Thomas escribe su propia llamada a la acción, evoca el amanecer de Hardy. "La trompeta", de Thomas, invierte los términos de la habitual *aubade* con el objetivo de estimular el alistamiento. El amanecer se concibe como una señal para la entrada en acción más que como el último instante en que se remolonea:

[...] Levántate y sacude
el rocío que cubre
la huella de los amantes nocturnos,
¡sacúdelo, sacúdelo!
* * *
Abre tus ojos al aire
que limpió los ojos de las estrellas
en la noche cubierta de rocío:
levántate con la luz,
hacia las antiguas guerras;
¡levántate, levántate!

Uno que tal vez oyó la llamada de Thomas fue el oficinista de "El voluntario", de Herbert Asquith, que trabajando agotadoramente en la City de Londres, teme que

los días se desvanezcan
sin que las lanzas se quiebren en el torneo de la vida.

Se alista y muere, y

[...] se cumplieron sus sueños anhelantes.

Se marchó de una aburrida oficina para dirigirse al "campo de batalla"; o tal como lo expresa Asquith, fusionando a Tennyson con la práctica habitual del ataque al amanecer:

> Se fue desde el ocaso hasta el umbral del alba.

Ahora,

> su lanza está rota; pero yace satisfecho
> por ese momento de gloria en el que vivió y murió.

Es ese "momento de gloria", el amanecer, el que señala la diferencia. También señala la diferencia en dos de los cinco famosos sonetos inocentes de Rupert Brooke, del año 1914. Quizás Brooke aún desconociera que los ataques en realidad se efectuaban al amanecer; sin duda, no podía haber sabido que estar alerta llegaría a convertirse en un rito en las trincheras y que transformaría el simbolismo literario modernista, de vagas grandes esperanzas, en la rutina cotidiana de un terror silencioso. Pero en la interpretación de Brooke hay un toque profético cuando dice que el amanecer será el escenario indicado para el inicio de ese enfrentamiento a gran escala que es la guerra: la hora divina –desde luego la ironía es casi insoportable para nosotros– es el "amanecer":

> Ahora debemos dar gracias a Dios que nos ajustó a Su Hora, y tomó nuestra juventud, y nos despertó de nuestro sueño.

(Soneto I : "Paz")

El amanecer también hace una visita al cuarto soneto de Brooke, "Los muertos", en el que, junto con el atardecer, es una de las "gracias" que se otorgan a los jóvenes antes de morir:

> El alba era suya,
> y el atardecer y los colores de la tierra.

Si ahora los muertos están quietos bajo el hielo, al menos en alguna ocasión recibieron las delicias del "despertar". El mundo de Brooke era la media luz dorada, y lo había sido desde "La antigua vicaría: Grantchester", un poema escrito en 1912 y cuyos 140 versos se las ingenian para abarcar cuatro amaneceres diferentes

y tres ocasos. Por tanto, no es extraño que Wilfrid Gibson, llorando la muerte de Brooke en 1915, le recordase como una emanación de un "resplandor del ocaso":

> Se fue.
> No lo entiendo.
> Sé tan sólo
> que cuando se dio la vuelta para irse
> y saludó con la mano,
> en sus jóvenes ojos resplandeció una súbita gloria
> y me deslumbró el brillo del sol crepuscular,
> y se fue.

El proceso mediante el cual, mientras continuaba la guerra, estas salidas y puestas del sol modernistas de carácter metafórico asumieron una forma literal y reflejaron el horror puede observarse en "Antes de entrar en acción", un poema escrito por William Noel Hodgson dos días antes de morir en el ataque del Somme. Redactado como si lo fuera durante el último atardecer anterior al ataque del día siguiente, comienza su oración, dividida en tres partes, con una imagen ruskiniana de los beneficios recibidos:

> Por todas las glorias del día
> y la bendición de una tarde fresca,
> por el último toque del crepúsculo que reposa
> sobre las colinas cuando el día se va,
> por la belleza vertida a manos llenas
> y por las bendiciones recibidas sin ser tenidas en cuenta,
> por todos los días que he vivido
> conviérteme en un soldado, Dios mío.

Aún nos encontramos dentro de los confines del modo modernista de entender la "belleza". Pero al escribir, Hodgson se entera de que el futuro ataque tendrá lugar por la mañana, temprano, y la estrofa final, mientras sigue centrando su atención en los momentos del día tradicionalmente importantes, refleja la concien-

cia de lo que verdaderamente acontecerá al día siguiente. La "colina familiar" es tanto metafórica como literal, o más bien se trata de una metáfora cogida al vuelo en el acto de volverse literal: la colina representa, a la vez, la afortunada eminencia que es la juventud y el auténtico puesto de observación desde el que el hablante contempla con una excesiva falta de sensibilidad, "cien" puestas de sol anteriores a los ataques de la mañana, como ése en el que tomará parte:

> Yo, que sobre esa familiar colina,
> vi con ojos que no comprendían
> cientos de Tus crepúsculos verter
> su fresco y sangriento sacrificio,
> antes de que el sol gire
> su espada del mediodía
> he de decir adiós a todo esto:
> por todos los placeres que echaré de menos,
> ayúdame a morir, oh Dios.

Verter, fresco, sangriento : con estos términos, las dos dimensiones del poema se fusionan en una sola. Se fusiona la figura modernista y la realidad descubierta: el rojo de la puesta del sol es idéntico al rojo de la sangre fresca vertida. Con sacrificio, el poema, aunque aún conservando su prosa de abstracta literalidad, da un giro para enfrentarse a los hechos sobre el terreno, y percibimos que ya no se habla de los efectos del cielo y la literatura sino sobre la gente y la acción. Sin brusquedad o rupturismo, Ruskin ha sido invitado a agazaparse dentro de una trinchera situada en una colina cerca de Albert.

En "Exposición", de Wilfred Owen, nos encontramos con un despliegue similar de términos literarios tradicionales en auxilio de la nueva realidad. Tras una noche de guardia en la trinchera bajo la lluvia y un viento helado, los que están en alerta y escrutando el este perciben la media luz de un amanecer que se rom-

pe, gris como en la tradición literaria pastoril, pero ahora también gris como la sombra de un uniforme alemán:

> La conmovedora miseria del alba comienza a crecer [...]
> lo único que sabemos es que la guerra dura, la lluvia cala,
> [las nubes se comban, tormentosas.
> El alba reúne al este su melancólico ejército
> que ataca una vez más en trémulas filas grisáceas,
> pero nada ocurre.

Asimismo, en "Incursión en las trincheras cerca de Hooge", de Blunden, se manifiesta la nueva alianza entre los términos de la "poesía" y los de la experiencia. Un pelotón de diez hombres sale para efectuar una incursión

> en una hora antes de que la mañana de rosados dedos tenga que llegar,

y se ven sorprendidos por un ataque artillero. Los repentinos destellos de los disparos en el horizonte son como "falsos amaneceres" que usurpan las prerrogativas del verdadero amanecer, mientras que el destello de los proyectiles trazadores forma una nueva clase de dedos rosados,

> todos apuntan a un objetivo
> avanzando e inclinándose.

Cuando el verdadero amanecer hace acto de presencia, le traumatiza lo que, ahora con los dedos temblorosos, contempla en el punto del impacto:

> Ni la rosada aurora que por fin es visible
> a través de las heladas tinieblas
> podría mirar sin temblor la nueva deformación
> de la tierra que se diría incapaz de soportar más tempestades.
> Sus dedos rozaron,
> uno piensa, con cierta piedad humana
> a seis o siete
> cuyas miradas eran difíciles de comprender,
> pero ya no les importaba cuál fue la mano
> que encendió la tierra y el cielo.

Otro complicado amanecer que encontramos en Blunden es el que señala el rumbo del ataque en "Adelante, mis afortunados muchachos". El poema arranca con un apóstrofe al amanecer, expresado en los términos más elevados de la oda tradicional:

> Oh, rojo rosado, oh, esplendor torrencial
> que mancha la lobreguez oriental.
> ¡Oh, maravillosa obra celestial,
> un millón de mañanas en un florecer!

Como sucede con Ruskin, "el artista creativo" se encuentra ante el doble trabajo diario que debe realizar. Pero a medida que el ataque sigue adelante, el hablante encuentra que dicha retórica es insostenible. El rojo amanecer se transforma en "un estallido sangriento", y antes de que el poema concluya nos vemos obligados a contemplar un rojo menos inspirador:

> El alba que cuelga detrás del objetivo,
> ¿qué satisfacción artística supone para mí?
> Por aquí asoma el pobre Jock cojeando y abierta la cabeza,
> ahora el rojo que veo es el de su sangre.

Y de repente, olvidada la "literatura", el poema estalla en un verso:

> Su palidez desvaneciente, y aquel rojo.

Su métrica retorcida y su lenguaje vernáculo revelan la falta de adecuación de términos como "lobreguez oriental" para expresar lo que está ocurriendo.

El amanecer nunca se ha recuperado de lo que hizo con él la Gran Guerra. Al escribir, cuatro años después del armisticio, Eliot hace acopio de las nuevas y modernas asociaciones con el amanecer: el frío, la muerte de una muchedumbre, los insensatos desfiles en formación, la batalla y los cuerpos enterrados a poca profundidad:

> Bajo la parda niebla de un amanecer invernal,
> una muchedumbre pasa por el puente de Londres, tanta gente,

nunca hubiera pensado que la muerte se deshiciera de tanta gente.
Se oyen suspiros breves e infrecuentes,
y cada hombre tiene los ojos fijos en sus pies.
Vi a uno que conocía y le detuve gritando: "¡Stetson!
¡Tú que estuviste conmigo en las naves de Milene!
¿Ese cadáver que plantaste el último año en tu jardín
comenzó a retoñar? ¿Florecerá este año?
¿O la repentina helada le perturbó en su arriate?

Cuando recorrió los campos de batalla de Somme en 1920, y observándolos bajo la luz de los distintos momentos del día, Stephen Graham cayó en la cuenta de que la plena luz no les iluminaba como debía. "La luz solar y el mediodía", dice, "no siempre nos muestran la verdad". Con excesiva insistencia sugieren vitalidad y éxtasis y una elevada conciencia de la plenitud vital.

> Sólo bajo la luz gris de la tarde y la noche y observando con la cuenca del ojo vacía de las tinieblas nocturnas, captamos fácilmente lo que nos rodea, ese último paisaje de decenas de miles de muertos yacentes. [55]

RIDÍCULA CERCANÍA

Durante la Segunda Guerra Mundial, los soldados normalmente sufrían un largo y calamitoso exilio a una insalvable distancia "de casa". Se luchaba en lugares tan distantes entre sí como Alsacia de California, Guadalcanal de Manhattan o Bengasi de Birmingham y de Berlín. "Me embarco" son palabras básicamente propias de la Segunda Guerra Mundial, no de la Gran Guerra. Y una vez metido en la guerra, uno permanecía lejos hasta que terminase.

Por el contrario, lo que convierte a la Gran Guerra en una experiencia única y le añade una carga especial de ironía es lo ridículamente cercanas que se encontraban las trincheras de los hogares de los soldados. A poco más de 100 kilómetros de "este mundo pestilente de tierra pegajosa y escurridiza" estaban el lujo de los teatros de Londres y el perfume, el alcohol y el humo de los

puros del Café Royal. El camino hacia ese mundo era familiar y fácil: durante los permisos quincenales del frente, los oficiales navegaban en los mismos barcos que hacían la travesía del Canal que habían conocido en tiempos de paz, y la presencia de los mismos conserjes y camareros ("Encantado de servirle una vez más, caballero") otorgaba al trayecto una espantosa apariencia de normalidad. Según Arnold Bennett, a finales de 1917 un oficial de permiso "había desayunado en las trincheras y cenado en su club de Londres". [56]

Aquel absurdo llegó a convertirse en una obsesión. Un soldado reflejaba la opinión de los demás al escribir a casa: "Inglaterra está ridículamente cerca". [57] Otro, atrapado en el saliente en septiembre de 1917, dedicó gran parte de su diario a reflexionar sobre lo anormal de esa situación: "Pienso con frecuencia en lo extraño que resulta que en Weybridge la vida continúe apaciblemente, al igual que en el resto de Inglaterra, al mismo tiempo que aquí ocurren cosas terribles". [58] Al rememorar la guerra 50 años más tarde, y dar forma a sus recuerdos para escribir una novela, un excombatiente descubrió que "lo más difícil que le resultaba creer" de la guerra era esa burlona cercanía. Viajando en tren de vuelta al servicio tras unos días de permiso, un oficial hace la siguiente observación a sus compañeros de compartimento: "¡Por Dios! [...] Pero si fue ayer por la noche cuando estuve en Chu Chin Chow cenando con mi mujer. Es difícil de creer, ¿verdad?". Y el narrador nos observa:

> Es difícil de creer. Es imposible de creer. Que haya otros hombres que lleven una vida tan diferente en el tiempo y en la distancia. Dos vidas que no tienen relación la una con la otra. Eso era lo que sentían todos los de aquel maldito grupo. [59]

Y en una similar visita al pasado, pero esta vez literal, otros observadores se sienten sorprendidos por esa misma "inquietante" anomalía. Al visitar los campos de batalla, 46 años después de la

guerra, John Brophy encuentra "fantástico" que una zona tan devastada haya sido rehabilitada para cultivos sólo medio siglo después. Ese enorme contraste le recuerda otro todavía más asombroso, y continúa: "Lo más inquietante es cuando uno se da cuenta del mínimo espacio [...] que separaba el mundo troglodita de los soldados, un mundo que podía estar en otro planeta, de la casa de cada uno de ellos, de Inglaterra, del equilibrio mental. [60]

El recuerdo de lo cercana que se encontraba Inglaterra era constante. Algunos de esos recuerdos asumían una forma amablemente bienintencionada, como la tarjeta de Navidad de sus Altezas Reales distribuida a todos en 1914. Con motivo de esas fechas eran muy apreciados los regalos de pipas y tabaco que hacía la princesa Mary, al igual que los pudines navideños enviados por el *Daily Mirror* (a medida que avanzaba la guerra este periódico comenzó a ser llamado *Daily Prevaricator*) . [4] Hasta en los peores momentos, cuando parecía imposible sobrevivir bajo los ataques con granadas, las tropas se encontraban con que los repartidores de periódicos franceses vendían el *Daily Mirror* en las entradas de las trincheras de comunicación, y comprarlo era una manera, ya que no de saber lo que estaba ocurriendo, sí al menos de "sentirse en casa" y poder echarse unas risas. En otras ocasiones también Londres aparecía bajo una forma anómala. Durante el invierno de 1914 a 1915, una escena frecuente detrás de la línea de fuego era la de una plétora de vehículos de transporte pesado –camiones de cerveza, furgonetas de transporte, autobuses londinenses– que exhibían intactos sus carteles publicitarios. "Te los encuentras", comenta un testigo, "avanzando con gran dificultad a lo largo de un camino pringoso, cargados de bombas o comida y con divertidos anuncios de cerveza Bass, Crosse o Blackwell, estropeados y ensuciados por la guerra". [61] Algunos de los productos más tradicionales que podían encontrarse en la vida civil se po-

día hallar en circunstancias de lo más curiosas. El mayor Frank Isherwood recurría a Mothersill, un producto contra mareos, para mitigar las náuseas al cruzar el Canal, [62] y el general J. L. Jack solía inhalar de "un frasco de sales aromáticas que le había dado una vieja tía suya, con una intención que nada tenía que ver con este propósito", que ahora era el de disimular "el hedor de los cuerpos que ya llevaban tiempo en los parapetos". [63] Sassoon, consciente de que el alambre sin cortar iba a suponer uno de los problemas del 1 de julio de 1916, dedicó su último permiso antes de la ofensiva del Somme a ir de compras. En las tiendas del Ejército y la Marina compró dos pares de cizallas para cortar alambres con el mango recubierto de goma, y al volver al frente se los entregó a su compañía. Ésa fue, dijo, "su contribución personal a la gran ofensiva". [64]

El servicio postal entre el hogar y las trincheras era tan rápido y eficaz que suponía otra sátira de la situación miserable de las tropas encerradas en su irónico exilio. Al escribir el 18 de julio de 1916, durante uno de los peores momentos en el Somme, un oficial observa:

> Es extraordinario cómo se las ingenia el correo para llegar hasta aquí. El otro día estuvimos desplazándonos constantemente hacia las trincheras y vuelta atrás, y cuando aún no llevábamos sentados ni una hora, llegó el correo. Como siempre ocurre, nos llegó la prensa de Londres con un día de retraso. [65]

Las cartas y los paquetes tardaban alrededor de cuatro días en llegar; a veces dos. Los comestibles exquisitos podían cruzar el Canal con relativa facilidad, no sólo los alimentos no pereceros como el arenque ahumado en conserva, las ostras, la mantequilla en lata, las aves, el paté, el chocolate, el queso, el licor de cereza y el vino (12 botellas en una remesa); sino otros como el pastel de jengibre, los pastelillos y las tartas, fruta fresca, mantequilla y huevos, y flores frescas (prímulas, violetas) para la "mesa". A veces se recibía un paquete con cualquier clase de comida. En el hospi-

tal, al capitán M. J. H. Drummond le mandaron como obsequio unos huevos, y sobre cada uno de ellos habían escrito "Deseándole buena suerte, remite Violet Palmer, del Colegio Femenino del Municipio de Thetford". [66] Y los productos llegaban estropeados sólo en contadas ocasiones, como le ocurrió una vez al cabo J. L. Morgan, que envió a "Annie y Art" este pequeño informe sobre un regalito que se frustró:

> Yo [...] recibí vuestro paquete en bastante buen estado. [...] Siento tener que deciros que a pesar de ello, la tarta estaba estropeada. Me enfadó tanto que en aquel momento me sentí un poco estropeado también. Creo que el problema estaba en la lata metálica. No creo que una lata sea tan eficaz como una caja de cartón o de madera para una tarta. [67]

Otro tipo de deterioro era el que preocupaba a F. E. Smith, al que desde casa le enviaban cajas de puros de muy buena calidad. Para evitar que fuesen robadas durante el trayecto, pidió a su esposa:

> di a los de los estancos que no pongan señal alguna de que van puros dentro de las cajas. Estampa tú misma algunas indicaciones pegándolas con goma, como la de la muestra que adjunto:

SOCIEDAD DE ABSTEMIOS DEL EJÉRCITO.
SERIES DE PUBLICACIONES 9

> y déjalo a la vista, tal cual está, sin añadir nada. [68]

Establecimientos como Fortnum & Mason y Harrods se especializaron en regalos surtidos para el frente, y era especialmente popular el pastel de frutas de Fortnum & Mason debido a que se conservaba bien durante cierto tiempo. La inventiva de los *Wipers Times* encontró gracioso que lo que llevaba haciéndose toda la vida –que recordaba a la gente acomodada enviando cestas con regalos a los niños de los mejores colegios privados– continuase haciéndose como si nada hubiese cambiado. Con frecuencia se publicaban anuncios satíricos en los que "Herod's, Proveedor Universal" y "Messrs. Shortone y Pastum" anunciaban sus ces-

tas de Navidad y describían novedades tan deseables como "Nuestro más reciente diseño avanzado que combina el paraguas con la cizalla". A veces se iba demasiado lejos. Como recuerda el general de brigada F. P. Crozier, al contar que en 1916 un oficial: "evidentemente se había montado un rancho gratuito que él mismo pagaba, pero que se parecía más a una sociedad gastronómica que a un intento serio por mostrar la dureza y el sufrimiento que genera la guerra. Pollos, jamones, gelatinas, vinos y comidas variadas y poco saludables eran enviados a este militar diariamente por su leal esposa o por elegantes tiendas. Eso no era la guerra". [69]

El servicio de correos llevaba a las tropas las revistas habituales: únicamente había que indicar el cambio de domicilio y uno seguía suscrito sin interrupción alguna. Normalmente, el refugio subterráneo de los oficiales pedía, como signo de elegancia, ejemplares de *Bystander* , *Tatler* y *Punch* , y, como testimonio del interés de las clases altas en lo rural y en lo sofisticado, *Country Life* y *Burlington* . El mayor P. H. Pilditch recibía regularmente su ejemplar de *The Wykehamist* . Geoffrey Keynes se especializó en recibir catálogos de librerías de viejo y en comprar libros contrarreembolso. En 1968 escribió: "Aún conservo un ejemplar de *Pseudodoxia Epidemica* de sir Thomas Brown, de 1669, que contenía la siguiente nota: 'Enviado desde Edgehill, Dernancourt, cerca de Albert, el 21 de marzo de 1918, día de la gran ofensiva alemana. Pasó por Albert el 22 de marzo, último día en el que se pudo utilizar el correo por esa vía'". [70] Los recuerdos se conservaban bajo la forma de pequeños objetos de familiar belleza que mantenían altos los ánimos. En pleno Somme, a Max Plowman le enviaron un paquete de pequeñas reproducciones de cuadros renacentistas –Rubens, Botticelli– y cuenta: "Mi querida Inglaterra me ha enviado media docena de pequeñas estampas de los Médicis y es difí-

cil describir la alegría que me producen en mitad de este desierto devastado". [71] El comentario más oportuno podría ser el verso del poema "Directiva" de Frost sobre los juguetes de los niños:

> Llorad por las pequeñas cosas que les hacían felices.

Tenemos noticias de gramófonos y guantes de boxeo enviados por correo, de matamoscas y de "chalecos metálicos", de gemelos de campaña Zeiss, de botas de agua y de la popular pomada Harrison contra los piojos. Un hombre pidió que le imprimiesen unas tarjetas de visita ("Oh, no piensen en el porqué"), y V. de S. Pinto pidió que su padre le enviase "un lápiz indeleble, velas y las obras de Petronio en la edición de Loeb". [72] Una media de dos veces al año, un oficial de artillería recibía un par de botas Phiteezi de Abbott desde una tienda de Londres. [73] En cierta ocasión, Wilfred Owen, al regreso de un permiso, se olvidó un par de toallas en su casa, y sencillamente pidió que se las enviasen por correo a su trinchera. [74] La eficacia del servicio de correos significaba que los paquetes iban y venían en ambas direcciones y los *souvenirs* podían despacharse con gran facilidad, hasta tal punto que había que tener cuidado para evitar lo obvio. "Con cariño", le escribe Oliver Lyttelton a su madre, "te mando una gorra de la infantería alemana, que creo te resultará un poco más atractiva que algo tan trillado como un casco". [75]

En las trincheras los militares no sólo se encontraban absurdamente cerca de Inglaterra, sino también de las costumbres sociales al uso. Disertando sobre la eficacia del hostigamiento provocado por el fuego de las ametralladoras alemanas sobre sus cabezas, el general sir Richard Gale observa que una bala procedente de no se sabe dónde alcanzó a su ordenanza:

> Le metí en mi refugio y no observé señal alguna, pero cuando se dio la vuelta pude ver que el reverso de su capote estaba empapado en sangre. La bala lo ha-

bía atravesado. [...] Pasó muy cerca de su pulmón; tuvo suerte de no resultar muerto.

Pero gracias a las reglas sociales y al servicio postal:

> Tras su vuelta a casa, me envió una deliciosa tarta, una cortesía que supe apreciar debidamente. [76]

Si se recordaba constantemente a las tropas, mediante envíos de este tipo, lo irónicamente cerca que se encontraba Inglaterra, los que estaban en sus hogares también eran conscientes de lo próximas que se encontraban las trincheras. Y no sólo por lo que dijeran los políticos y los directores de publicaciones. Podían literalmente oír la guerra, al menos los que vivían en Surrey, Sussex o Kent, donde no sólo se oía la artillería, sino que si el viento era favorable podía escucharse con nitidez. Cuando las minas estallaban en Messines, no sólo se oía la explosión en Kent, sino que también podía apreciarse el resplandor. Los cañones se oían con especial intensidad, en concreto durante los preparativos para un gran asalto, porque se disparaban ininterrumpidamente durante una semana o diez días, día y noche. De este modo, Edmund Blunden recuerda que a finales de junio de 1916, mientras la artillería hacía todo lo posible por romper las alambradas alemanas para el ataque del Somme, "En las aldeas de Southdown los niños que estaban en el colegio se preguntaban por el constante tableteo y el matraqueo de las ventanas". [77] Los preparativos para Passchendaele los percibió Kipling con "claridad" en Burwash, Sussex, a 160 kilómetros de los cañones. [78]

Una razón por la que podría decirse que la moderna poesía inglesa comienza con Hardy es porque es el primero en introducir en sus poemas el ruido del amenazador fuego de artillería que se oía al otro lado del mar. No sólo nos encontramos con "Disparos en el Canal", sino también con "El descubrimiento", escrito bastante antes de la guerra y publicado en noviembre de 1914 dentro de sus *Sátiras de circunstancias* . El hablante rememora un asunto

amoroso que tuvo lugar en un improbable y siniestro escenario costero afectado por una misteriosa amenaza:

> Vagué hasta una áspera costa,
> igual que un fantasma;
> vi fuego sobre las colinas,
> que parecían
> piras funerarias,
> y oí a las olas rompiéndose [...]
>
> Olas que rompían como
>
> distantes cañonazos que hacían temblar la tierra.

El escenario es tan siniestro y poco prometedor, tan absolutamente brutal y "moderno", que nunca pudo imaginarse que encontraría:

> Un nido de amor,
> enramado e iluminado por velas.

El poema es una redacción abreviada de "La playa de Dover" de Arnold, pero con algunos ajustes en torno a la idea de la modernidad posterior. Los ejércitos ignorados de Arnold se adivinan pero no se oyen. Los ejércitos, aunque implícitos en el símil de Hardy, pueden palparse, oírse. Son perfectamente imaginables, como también lo son en este fragmento en el que dos personas caminan sobre una playa muy parecida a la de Dover:

> Las botas de ambos [...] crujen sobre la arena o la pizarra. Es lo peor del año. Pueden escuchar hoy los cañones en Flandes, que el viento trae desde lejos, desde el otro lado del Canal.

Lo reconocemos claramente como parte de la tradición. Y aun así no se escribió en 1914, ni en 1929 como un recuerdo, sino en 1973. No se trata de la Primera Guerra Mundial sino de la Segunda; y los dos que caminan por la playa y oyen el fuego artillero de Flandes son Ned Pointsman y Tyrone Slothrop, de la Directiva de Operaciones Especiales y del brillante *Arco iris de la gravedad* de Thomas Pynchon, [79] en cuyas páginas perdura el tema de la Gran

Guerra –ya evocado con maestría por Hardy incluso antes de estallar la guerra–, de la irónica proximidad de la violencia y el desastre junto a la seguridad, la razón y el amor.

EL OSARIO

Al escribir a su hermana en agosto de 1916, un soldado expresa su asombro ante los fabulosos agujeros y zanjas que deforman el paisaje y se pregunta: "Cómo podrán algún día allanar el terreno no puedo ni imaginármelo". [80] Hoy día aún continúa el trabajo de allanarlo. En un primer momento, hubo quien pensó que rehabilitar la zona resultaría imposible y aconsejó que se abandonase el proyecto. En 1919 los campos de batalla se encontraban en gran medida tal como habían quedado en 1918, pero un turista podía visitarlos con ayuda de una serie de *Guías Michelin ilustradas de los campos de batalla, 1914-1918* , escritas en inglés y publicadas en Inglaterra. Poco a poco se restableció la red de carreteras, y se rellenaron los cráteres y las trincheras; se recogieron los obuses que no habían estallado y se les hizo explosionar; se recogieron y enterraron una serie de cosas desagradables; comenzó el regreso de los lugareños y se volvió a construir, con frecuencia reproduciendo con absoluta fidelidad un pueblo arrasado en el que se había nivelado el terreno sobre su ubicación original.

Hoy el Somme es un lugar pacífico pero triste, que ni olvida ni perdona. La gente, que en gran parte se dedica al cultivo de verduras y grano, se muestra "correcta" pero no simpática. Ahora, vagar por los campos destinados a que de ellos se extraigan fragmentos de metal oxidado durante siglos significa sentir del modo más íntimo las constantes reverberaciones de julio de 1916. Cuando el aire está húmedo, en todas partes huele a hierro oxidado, a pesar de que únicamente se ven el trigo y la cebada. Los granjeros labran los campos sin entusiasmo. Recogen las granadas que no han estallado, el revestimiento de las bombas, las espoletas y los

fragmentos de la vieja alambrada de espino; a medida que el arado los va descubriendo, los amontonan en un rincón del campo. Parte del viejo alambre de espino, tanto alemán como británico, se utiliza para las cercas. Muchos de los cráteres provocados por los obuses aún se encuentran allí, después de ser allanados, y los cubre la maleza. Los cráteres provocados por las minas son demasiado profundos como para poder rellenarse y en gran medida permanecen tal como quedaron originalmente. Por la tarde, cuando el sol se pone, en las laderas de las pequeñas colinas se ven los vestigios de las trincheras en zigzag. Muchas granjas tienen en la parte trasera pequeñas casetas inglesas, de madera, que servían para albergar soldados muy por detrás de las líneas de fuego y que se utilizan para guardar herramientas. Escondidos entre la maleza, al margen del camino trillado, se encuentran elocuentes pequeñas cosas: cubos oxidados, cartuchos de munición corroídos procedentes de armas cortas, pestañas metálicas de las cajas de munición, trozos de latas de carne de buey en conserva, botones.

Hoy día, Albert es uno de los lugares más tristes de Francia. Todo ha sido restaurado conservando su fealdad original. La basílica de ladrillo rojo está igual que antes de la guerra, con su virgen dorada de vuelta en lo alto de la torre, bastante erguida. Pero a pesar de su apariencia de normalidad, en Albert lo humano parece haber sido derrotado para siempre. Quien vive allí es gente sombría. En todas partes se percibe cierta amargura porque por su lado han pasado la modernidad, la sofisticación y la opulencia de la nueva Francia. En todas partes se aprecia una rabia contenida por estar condenados a vivir en estos campos llenos de huesos y de atraso, donde hasta las cosechas tienen que pugnar con una tierra que quedó arruinada por los efectos del gas.

Y es que se trata de un osario. Todas las semanas aparecen huesos. Según el humor de cada cual, o bien se vuelven a enterrar en silencio o bien se arrojan a un matorral cercano o se conservan para entregarlos a los empleados de la Comisión de Tumbas de la Commonwealth (antiguamente "Imperial") sobre la Guerra, que se encarga de supervisar los 2.500 cementerios militares británicos desde sus oficinas en las principales ciudades. Los cementerios son bonitos y extravagantes, con abundantes rosas, y reflejan una casi insoportable paz cargada de ironía. No sólo se conmemora a los hombres enterrados en ellos, sino el talento de Rudyard Kipling para escribir frases plagadas de retórica. Se le pidió que escribiese casi todas las fórmulas verbales utilizadas por la Comisión de Tumbas de la Commonwealth sobre la Guerra, desde "Su nombre vivirá para siempre", grabado sobre una gran "Piedra para el Recuerdo" en cada cementerio, hasta las palabras esculpidas en las lápidas mortuorias sobre los cuerpos sin identificar: "Un soldado de la Gran Guerra/Dios sabe su nombre". Las inolvidables e infinitamente patéticas inscripciones no son de Kipling, sino de aquellas familias de los fallecidos a las que se les permitió –tras un largo debate dentro de la Comisión respecto a la "uniformidad"– colocarlas sobre sus lápidas. Aparte de las aún esperanzadas sobre el amanecer y las sombras desaparecidas, encontramos algunas inscripciones que son más "modernas", es decir, más personales, particulares y sin esperanza:

Nuestro querido Ted murió por nosotros.

* * *

Nuestro Dick.

* * *

Si el amor le hubiera podido salvar no habría muerto.

Y en algunas se lee como si hubiera un rechazo al juego del lenguaje funerario:

El famoso Butte de Warlencourt, un promontorio de 15 metros en la carretera hacia Bapaume, desde donde los alemanes contuvieron vigorosamente el avance británico en el otoño y el invierno de 1916, está en silencio y se encuentra cubierto de maleza. Las cosechas crecen justo hasta su base, sumergiéndose aquí y allí para dejar al descubierto las insistentes figuras de los agujeros producidos por los obuses y los cráteres originados por las minas. Sencillamente, allí desaparecieron decenas de miles de hombres. Mientras se sube hacia la cima a través de la espesa maleza, el pegajoso barro del Somme forma grandes y pesadas esferas que se pegan a los zapatos. En lo alto se puede comer al aire libre, si se tiene estómago para ello, y se ve la gran cruz de madera curtida a la intemperie, erigida por los alemanes en su cima y al parecer renovada al final de la Segunda Guerra Mundial. Sobre ella se talló la palabra *Friede* (paz).

¿TERMINARÁ ALGUNA VEZ?

Durante la guerra solía ponerse seriamente en duda que la paz llegara alguna vez. No había que ser un chiflado o un visionario especialmente pesimista para suponer que la guerra nunca llegaría a su fin en el sentido literal y que se convertiría en una constante de la condición humana. La situación de punto muerto y de desgaste continuaría indefinidamente, llegando a ser, como el teléfono y el motor de combustión interna, una parte aceptada de la realidad de la experiencia moderna. ¿Y por qué no, dada la manifiesta irracionalidad del nuevo mundo? ¿Por qué no, dado el clamoroso desprecio con el que las mayorías patrióticas de ambos bandos saludaban los planes de paz?

La posibilidad de que la guerra no acabara nunca comenzó a extenderse a finales de 1916. En noviembre, la reina Mary insinuó en una carta a lady Mount Stephen que hasta su esperanza de

que finalizase rápida y racionalmente estaba comenzando a debilitarse: "La duración de esta terrible guerra es de lo más deprimente. Creo sinceramente que cuanto más dura, más empeora la situación". [81]

En su "Memoria del año (1916)", publicada el día de Año Nuevo de 1917, *The Times* , cuyo optimismo con frecuencia le hacía parecer el portavoz del gobierno, tuvo que reconocer que "el año se cierra, como los dos anteriores, con sangre y destrucción; y tras 29 meses de una lucha en la que se han visto implicados casi todos los países de Europa, cualquier cosa que se parezca a una resolución definitiva parece encontrarse muy lejos".

En el frente, como era previsible, el panorama se presentaba aún mucho más oscuro. Era allí, al abrigo de refugios y agujeros, donde podía encontrarse a la mayoría de los que pensaban que aquello no se terminaría nunca. R. H. Mottram recuerda a un oficial pesimista, que en el verano de 1917

> bosquejó la zona existente entre la línea de fuego de aquel día y el Rin [...] y la dividió entre la media del terreno ganado en el Somme, Vimy y Messines. El resultado lo multiplicó por el tiempo invertido en preparar y combatir en esas ofensivas, sacando nuevamente la media. El resultado obtenido demostraba que sin contar con las pérdidas de terreno, y dando por sentado que se mantendría el ritmo, llegaríamos al Rin en unos 180 años. [82]

El siempre inteligente –y en este caso brillantemente profético– mayor Pilditch llegó a una conclusión parecida, haciendo un análisis menos frívolo. Examinando los acontecimientos del Somme, en agosto de 1917, observó: "Ambos bandos aún son demasiado fuertes para poner un punto final. Dios sabe cuánto tiempo continuará esta situación. Ninguno de nosotros llegará jamás a ver su conclusión, y los muchachos que aún van al colegio tendrán que tomar el testigo". Los combatientes alemanes y franceses también lo creían así. Una noche, tras una cena en la que se celebró una fiesta con algunos oficiales del Ejército francés, y en

la que todo el mundo "habló un poquito sobre [...] un asunto que surgía constantemente: 'Quand sera-ce fini?'", Pilditch descubrió que sus compañeros "parecían pensar que la guerra podría durar para siempre". [83] Los prisioneros alemanes entrevistados por Philip Gibbs tras las batallas del Somme también lo creían así:

> —¿Cómo terminará? —le pregunté [a un médico alemán].
>
> —No veo el final —respondió—. Es el suicidio de las naciones. [...]
>
> Por entonces, y un año más tarde, conocí a otros prisioneros que no veían el fin de la masacre. [84]

Una manera de enfrentarse a la insoportable idea de que la guerra duraría eternamente era tratando, mediante la sátira, de hacerla más llevadera. Hubo quienes se dedicaron a relacionar la aparente perpetuidad de la guerra con la rigidez del carácter de Haig. Tras visitar el frente en 1916, George Bernard Shaw escribió acerca de él: "Era, hay que decirlo, un hombre de carácter escrupuloso y caballeresco. Me hizo pensar que la guerra duraría 30 años y que la dirigiría intachablemente hasta que lo jubilaran". [85] Otros tipos de humor más sencillo también echaban una mano. Una conocida caricatura de Bruce Bairnsfather describía una conversación en la primera línea de fuego acerca de la duración de los alistamientos:

> —¿Bill, cuánto te ha tocado cumplir?
>
> —Siete años.
>
> —Menuda suerte, yo estaré aquí mientras dure.

Esa clase de ficción podía extrapolarse a la "vida real". El soldado Hale, un asistente de mediana edad, informa que un conserje, un colega suyo,

> siempre iba por ahí con la cabeza gacha y con aire de encontrarse muy deprimido. Lo cierto es que fue de lo más normal que una mañana se me acercase [en 1917] [...] y con su típica voz parsimoniosa y abatida me hiciese la observación de que aquello era su "cadena perpetua". Le pregunté a qué se refería con lo de cadena perpetua y me contestó que a "la guerra". [86]

Algunos humoristas se imaginaban un futuro remoto con la guerra aún en marcha. Un poema aparecido en el *Wipers Times* el 8 de septiembre de 1917 nos presenta a un soldado raso del Ejército británico avejentado y curtido, para el que han pasado unos cuantos años y que aún se encuentra en el frente:

> El verano había sido largo y frío,
> e Intha Pink envejecía;
> mesaba su barba blanca como la nieve
> y miraba fijamente con sus ojos acuosos.

Una publicación humorística de una división presentaba una tira titulada "Las trincheras, 1950", en la que "un soldado británico se enfrenta a un soldado alemán igualmente harto [...] al otro lado de 'la tierra de nadie', que se ha encogido hasta no ocupar más de dos metros. Todas las esperanzas puestas en ser 'relevados' ya se habían esfumado hacía tiempo". Al escribir sobre esto, el mayor Pilditch dice: "Me he reído más de lo que lo había hecho en años". [87]

Los tres grandes memorialistas de la guerra, Graves, Blunden y Sassoon, confiesan haberse sentido tentados por la idea o la imagen de una guerra literalmente sin fin. Graves evoca con su acostumbrada soltura: "Nos aferramos a dos ideas irreconciliables: que la guerra no terminaría nunca y que la ganaríamos". [88] Recién llegado al frente, Blunden reconoce que la primera pregunta que le plantearon fue: "¿Ha oído algo sobre conversaciones de paz?", una mezcla de broma y de retórica. A partir de ese momento, dice: "Una de las primeras ideas que se le ocurrió a mi mente inquisitiva fue que la guerra no acabaría nunca. Allí no había nadie que creyera que tendría un final". [89] Y la persistencia de la guerra (al menos a lo largo de 1936) es el tema de una de las angustiosas pesadillas que se repiten periódicamente en Sassoon. Nos cuenta que las padece "cada dos o tres meses":

> La guerra aún continúa y yo debo volver al frente. Me lamento amargamente porque todavía no ha terminado. Estoy preocupado porque no consigo encontrar mi equipo militar. Me preocupa porque he olvidado cómo debe comportarse un oficial. Tengo la sensación de que no podré acostumbrarme de nuevo a la guerra y a veces se me saltan las lágrimas y digo: "No vale la pena intentarlo. No puedo". Pero sé que no puedo dejar de volver y busco frenéticamente mi equipo perdido. [90]

El poeta Ivor Gurney se obsesionó hasta trastornarse con estos sueños. Había combatido con el Regimiento de Gloucester, fue herido y fue víctima del gas en 1917. Murió en un hospital psiquiátrico en 1937, donde siguió escribiendo "poesía sobre la guerra", convencido de que aún continuaba el conflicto. Y recordando la guerra, con la perspectiva que proporcionan 52 años de historia, William Leonard Marshall, un joven "novelista bélico", que nació en 1944, consideró apropiado que uno de sus personajes de la Gran Guerra dijera: "La guerra continuará eternamente, ¿cuál es la diferencia ?". Hacia el final de la novela, los ciclos de la historia moderna nos traen hasta Auschwitz en la década de 1940, ciclos en los que vuelve a sonar el tema de la guerra sin fin. Un prisionero le pregunta a otro: "¿Cuándo piensas que terminará la guerra?". El otro mueve la cabeza. "No lo sé. [...] Supongo que hacia 1950, o quizás nunca". [91]

La idea de una guerra sin fin como condición ineludible del mundo moderno, parece que empezó a ser imaginada allá por 1916. Los acontecimientos que convirtieron en carne y hueso aquellas pesadillas fueron propiciados por la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil griega, la Guerra de Corea, la Guerra árabeisraelí y la Guerra de Vietnam. No mucho después de la Segunda Guerra Mundial, dice Alfred Kazin, hasta los intelectuales más liberales abandonaron la esperanza de que la guerra realmente hubiese servido para algo. Como dice,

> se revelaron tantos horrores, tantas nuevas guerras apuntaron en el horizonte, tal constante fatalidad, que "la guerra" [es decir, la Segunda] se convirtió en-

> seguida en una guerra que reaparecía en cualquier lugar y en cualquier momento, esa que nunca termina, la que es la experiencia permanente del hombre del siglo XX . [92]

La imagen de 1916 de una guerra interminable lleva consigo, con seguridad, una huella de lo conscientemente caprichoso y de lo sarcásticamente hiperbólico. Pero no había nada de caprichoso en este titular del *New York Times* correspondiente al 1 de septiembre de 1972:

LOS CONSEJEROS NORTEAMERICANOS EN VIETNAM PREVÉN UNA GUERRA SIN FIN.

Así pues, el impulso de la historia moderna domestica lo fantástico y normaliza lo inenarrable. Y el detonante de la catástrofe es la Gran Guerra.

III
PROCEDIMIENTOS ADVERSOS

EL ENEMIGO

Lo que damos en llamar la gran dicotomía es una costumbre imaginativa y constante de los tiempos modernos, que parece remontarse a lo que fue la Gran Guerra. Todos "nosotros" nos encontramos a este lado; "el enemigo" está allí enfrente. "Nosotros" somos individuos con nombres y una identidad personal; "él" es una mera entidad colectiva. Nosotros somos visibles; él es invisible. Nosotros somos normales; él es grotesco. Nuestros mecanismos son normales; los suyos, raros. Él no es tan bueno como nosotros. Lo cierto es que podría ocurrir que fuera como "el turco" en la península de Gallípoli, caracterizado por un oficial del Estado Mayor antes de los desembarcos británicos como un "enemigo que jamás ha demostrado ser tan buen combatiente como el hombre blanco". [1] Sin embargo, nos amenaza y debe ser destruido, o si no destruido, neutralizado y desarmado. O al menos tratado por nosotros con aire de superioridad. "Él" es el "capitalista", según la visión comunista, el judío de Hitler, el usurero de Pound, el filisteo de Wyndham Lewis, el comunista del capitalista. Es la "bestia salvaje" de Yeats y la amenaza social de

> los corazones y cabezas que no recuerdan,
> productos bastardos de lechos mezquinos.

Al igual que el enemigo colectivo que planea la muerte del hijo pequeño de Yeats:

> [...] porque saben
> de algún pensamiento o hazaña elevada
> que le espera en sus días futuros,
> y que ellos, con su odio a los laureles,
> tratarán de impedir.

Son los Snop de Faulkner, el "transgresor" y "andrajoso pilluelo" de Auden, el Sweeney y el joven granujiento de Eliot, el agradable y asexuado inglés de Lawrence, el bárbaro de Roy Fuller, el Alex y su pandilla de gamberros de Anthony Burgess. La prolongada guerra de trincheras, con su aislamiento colectivo, su "estar a la defensiva" y su inquieta obsesión por lo que trama "el otro bando", implantó un modelo de moderna polarización política, social, artística y psicológica. La prolongada guerra de trincheras, tanto representada como recordada, fomentó el melodrama paranoide, al que considero un género de primer orden en la escritura moderna. Mailer, Joseph Heller y Thomas Pynchon son ejemplos de a qué me refiero. El concepto más indispensable, que subyace en las energías empleadas en la escritura moderna, es el de "enemigo".

"Está apuntando a la carretera con un arma", previene un sargentoguía en *In Parenthesis* de Jones, que escribe: "Él, a él, suyo, es lo que utilizamos siempre al referirnos al enemigo". [2] La insinuada y amenazante cercana presencia de "él" es lo que parece dar una dimensión significativa a un paisaje moderno. "Resulta curioso", escribe T. E. Hulme desde su patria en 1915, "cómo el mero hecho de que las líneas alemanas se encuentren en una dirección determinada parece alterar la percepción de un paisaje". La presencia del enemigo, fuera, en las fronteras del conocimiento, alimenta la ansiedad del mismo modo que lo hacían en los mapas medievales los lugares donde se creía que terminaba la tierra, pasados los cuales uno se caía:

> Inconscientemente orientas las cosas en relación con ello. En tiempos de paz, cada dirección en el camino es como si resultase indiferente, todo es indefinido. Pero ahora sabes que algunos caminos nos conducen hasta un abismo. [3]

Las líneas alemanas y el espacio a su retaguardia son tan remotos y misteriosos que lo cierto es que causa impresión ver a algu-

nos de sus ocupantes. H. H. Cooper recuerda la visión de algunos alemanes –los primeros– que se rindieron:

> ¡Alemanes! ¡Con qué frecuencia hablábamos de ellos en el campo; cómo nos los imaginábamos! Hasta en el tumulto que se formó en las últimas horas parecían seres distantes y tremendamente "desconocidos", misteriosos e invisibles. Ahora parecía como si observáramos a criaturas que acababan de descender de la luna. Uno se decía: "De modo que éste es el Enemigo. Éstos son los tiradores de los disparos invisibles, los de las venenosas ametralladoras, que proceden de la remota Alemania y que por fin encontramos, aquí".

Cooper finaliza su reflexión encontrando palabras para la paradójica e indeleble "otredad" del terreno enemigo: "Es el 'otro' misterioso y vacío y aun así impenetrable territorio". [4]

Resultaba inquietante que nunca, o casi nunca, se pudiera ver a los alemanes. "Se puede estar semanas en las trincheras", dice Charles Carrington, "sin ver o escuchar nada del enemigo que no sean sus granadas y balas". Se veía el humo azul del tocino de su desayuno friéndose y de cuando en cuando "una imagen fugaz en la lejanía" o "una cabeza y unos hombros, vistos desde la arpillera de un francotirador, y a los que saltan de un lado a otro en el parapeto del enemigo". [5] En cierta ocasión, mirando con los gemelos por encima de los sacos de arena, el general Jack vio "el agudo y rígido rostro de un alemán sin gorra y con cabellos de un gris metalizado, que miraba fijamente hacia donde yo estaba, desde una hendidura ubicada entre los sacos de arena a 150 metros de distancia". Cuando Jack se dio la vuelta para coger su periscopio, el alemán se había esfumado. [6] Una escena así era tan excepcional como para anotarla.

Vivir en la "otra" zona, "la extraña zona a la que no podíamos acceder", "el jardín al otro lado del muro de la pesadilla", tal como lo recuerda un soldado, hacía que no resultasen extraños los atributos de "monstruoso" y "grotesco" con los que se calificaba al enemigo. Después de todo, continúa este soldado, polarizando

con energía, el otro mundo estaba "poblado por hombres cuyo modo de pensar era total y absolutamente diferente del nuestro". [7] *Total y absolutamente* : las palabras son el equivalente en retórica al punto muerto binario, a la flagrante polarización física, al trance de la trinchera. A veces el tenebroso enemigo se asemejaba a los animales más viles. Guy Chapman recuerda: "Los boches eran [...] invisibles durante el día. [...] A veces, en el valle situado a la derecha se erigía una sombra gris durante unos cuantos segundos y luego se escabullía del campo de visión como una rata de agua metiéndose en su agujero". [8] Asimismo, John Easton recuerda al enemigo primero como un fantasma y luego como un ente viscoso de color claro. Durante un ataque nocturno, "espectros con cascos puntiagudos –el tejido cubre un blanco resplandeciente bajo la luz de la luna– moviéndose rápidamente hacia todas partes, buscando refugio [...], como inquietas tijeretas bajo la base podrida de un árbol". [9] Para David Jones, el gris del campo de batalla de los uniformes alemanes "parece evocar siempre al lobo gris de la literatura nórdica", aunque a la vez que polariza de ese modo, también es consciente de que los alemanes deben estar haciendo lo mismo: "Sería interesante saber", dice, "qué concepto mitológico le sugieren a nuestros antagonistas nuestros cascos en forma de aplanada y nuestros capotes de color ocre". [10] Ernst Jünger responde a este interrogante. A los alemanes, el ocre de la guerrera británica se les aparece como "una fugaz sombra de un amarillo pardo", estableciendo uno de los "signos que tratamos de descifrar como si se tratase de los poemas rúnicos de un libro secreto o el hedor dejado por el rastro de alguna bestia extraordinaria y desconocida que acude todas las noches a beber". [11] Ese ejercicio de figuración animal traza la "línea" más artística equivalente al odio en el frente del suelo patrio, profesado por periodistas como Horatio Bottomley, cuya publicación periódica,

John Bull , acuñó el término *Germ-huns* , [1] y al que le resultaba gracioso especular sobre si los enemigos serían o no humanos.

Incluso los muertos alemanes eran diferentes de los "nuestros". Eran porcinos. Blunden recuerda el cuerpo de un oficial alemán de cuarenta y un años, con "nariz de cerdo [...] y [que] aún conservaba un aspecto hostil", [12] mientras que Sassoon recuerda "el aspecto de sanguinaria hostilidad" [13] del enemigo muerto. Naturalmente, al enemigo se le atribuían formas gigantescas. Tal como indica Blunden: cuando se veía saltar durante un instante por encima de su trinchera a un alemán que lanzaba granadas, "siempre se decía que era de una estatura colosal". [14] Fue esta ilusión psicológica la que inspiró el temprano poema de Graves, "Goliat y David", que irónicamente retrata al nuevo Goliat alemán saliendo victorioso del duelo porque, en términos de la época, merece ganar, es más grande y fuerte.

"No cabe duda, son una sucia camada de hijos de puta", comentaba uno de los compañeros de George Coppard, tras ver una foto tomada a toda prisa de un alemán muerto:

> La fotografía mostraba a una docena de soldados alemanes alineados, dando la espalda a la cámara, sentados sobre el largo palo de una letrina situada encima de un hoyo. Todos los hombres se habían subido la camisa y enseñaban el trasero y los genitales. Todos mostraban una amplia sonrisa mirando en torno por encima de sus hombros, y como para poner la guinda a este desagradable espectáculo, los *cascos puntiagudos* que llevaban en sus cabezas les hacían parecer un grupo de malditos diablos tramando con mirada lasciva alguna diabólica jugarreta. [15]

Todo lo relacionado con tales criaturas era grotesco e inhumano. Sus cascos de acero eran como los cubos para el carbón y cubrían una superficie tan grande de sus cabezas que todos los alemanes parecían iguales. "En el campo de batalla, este anonimato resultaba estremecedor", relata un superviviente. [16] Si podía decirse que el casco británico recordaba un bombín, con lo que esto

suponía de asociaciones familiares con lo habitual y lo hogareño, el casco alemán parecía un "timón": tenía un aspecto indudablemente gótico. Mientras que el casco británico guardaba cierto aspecto gracioso, el alemán era "serio". Como decía el Tietjens de Ford: "Cuando observabas a un 'huno' de soslayo, era toda una presencia: no era como para andarse con bromas. Lleno de ferocidad. Un 'huno' frente al soldado británico parecía como un *landsknecht* de Holbein enfrentándose al giro de un bailarín en una sala para espectáculos de música ligera. Te hacía sentir como si en realidad pertenecieses a un ejército de *ragtime* . ¡Lo recordábamos constantemente!". [17] Las máscaras antigás alemanas eran de cuero en lugar de tela. Sus mochilas contenían pelo animal. Sus trincheras y refugios subterráneos desprendían un olor "denso y a ropa", [18] y –esto no es nada sorprendente– su pan era negro en vez de blanco. Sus alambradas de espino eran diferentes, "tenían más púas y aspecto extranjero". [19] Hasta resultaban extraños los sacos de arena con los que reforzaban sus parapetos. Mientras que los sacos de arena británicos tenían el color noble y uniforme del yute y estaban alineados sobre el parapeto, dispuestos en un orden casi arquitectónico, "en los sacos de arena el alemán parecía economizar, saqueaban el campo [...] y confiscaban las fundas de las almohadas, etc., cualquier cosa que sirviese". El hablante, "Tío Harry", cuyas memorias se encuentran en el Imperial War Museum, prosigue: "Los sacos de arena, que tenían toda clase de tamaños y colores, que iban desde el negro hasta el gris claro, estaban amontonados confusamente para formar el exterior de su parapeto". Quizás tenía su lógica esta mezcolanza: los sacos de arena multicolores hacían muy difícil ver las troneras de acero alemanas. En contraste con los ordenados sacos de arena británicos, las troneras se mostraban como llamativos óvalos oscuros. El joven Hugh Britling, en la obra de Wells *El señor Britling ve a tra-*

vés de ello (1916), recibe un disparo en la cabeza en una de esas horribles troneras, y su padre tiene sobrada razón para maldecir "la imbecilidad de los uniformes sacos de arena". [20]

LA COSTUMBRE DEL ENFRENTAMIENTO

El enfrentamiento físico entre "nosotros" y "ellos" es una figura que refleja una flagrante dicotomía. Pero lo que es menos previsible es el modo en que esa flagrante dicotomía pasó a dominar la percepción y la expresión en otros ámbitos, alentando en última instancia lo que podríamos denominar la moderna costumbre del *enfrentamiento:* una cosa opuesta a la otra y no con la vaga esperanza hegeliana de sintetizar de manera que signifique la disolución de ambos extremos (eso lo sugeriría "una paz negociada", lo cual era anatema), sino en el sentido de que uno de los polos encarna una perversión, deficiencia o imperfección tan inicuas que se pide su absoluta sumisión. Cuando Wordsworth dijo de su mente, en "tiempo de sementera", que "se nutría por igual de belleza y de miedo", estaba, como dice Herbert Read, pensando en "cierto tipo de belleza y temor dialécticos, un proceso que conducía a una síntesis superior". [21] Pero con el paisaje, el antiguo dominio de la "belleza" destruido y desgarrado, y con un "temor" que ya no supone el estremecimiento del antiguo Sublime, sino un constante terror físico, la tradicional síntesis del siglo XIX ya no vale. Tales sutiles superposiciones y analogías asociativas, como las que Wordsworth tenía en mente, ahora nos parecen irremediablemente sentimentales y arcaicas.

Dividir claramente el paisaje entre lo conocido y lo desconocido, lo seguro y lo hostil, es una costumbre que nadie que haya combatido pierde del todo. En 1965, el veterano Charles Carrington testimonia su vigencia:

> En 50 años nunca he podido dejar de estar obsesionado por la tierra de nadie y el mundo desconocido que había detrás. A este lado de nuestra línea todo

> es familiar y todo el mundo es amigo; ahí fuera, más allá de su línea, se encuentra lo desconocido, lo misterioso.

Lo que aviva esta conciencia en 1965 es que Carrington se interroga sobre el Muro de Berlín. [22] Uno de los legados de la guerra es esa costumbre de distinguir, simplificar y oponer de forma sencilla. Si la verdad es la principal víctima de la guerra, la otra es la ambigüedad. La minoría temerosa de una ambigüedad civilizada y matizada que se encuentra en serio peligro subyace en la promulgación e impaciente aceptación de la revista *Horizon* de Cyril Connolly durante la Segunda Guerra Mundial; el mismo temor provocó el renovado interés por las obras de ficción de Henry James en las mismas fechas. El matiz difícilmente sobrevive en un mundo cuyas antítesis es lo inflexible y cuyos antagonistas son tan absolutos, como, digamos, en el poema de Read, "Leidholz":

> Nos conocimos por la noche a la una y media
> entre las líneas.
> Leidholz me disparó
> y yo a él.

Aquí, como de costumbre, detalles como a *la una y media* y *entre las líneas* insisten en el tema de la división sin ambigüedades. La costumbre del *enfrentamiento* , derivada de la guerra, tenía la capacidad de dar forma a recuerdos posteriores no sólo concernientes a la guerra sino a los episodios más insignificantes. Volviendo la mirada atrás, a la guerra, Duff Cooper dice en 1953:

> Yo me sentía muy orgulloso posiblemente de haber salvado la vida gracias a mis rudimentarios conocimientos de astronomía. [...] [Durante una patrulla nocturna], caminábamos directo hacia las trincheras alemanas cuando se me ocurrió mirar al cielo y ordené que diésemos media vuelta de inmediato.

Al menos, éste es el modo en que lo recuerda. "Me convencí a mí mismo de que así ocurrió", dice, "hasta que eché un vistazo a [mi] diario, que no menciona un incidente tan dramático". [23] Aquí el drama de lo binario reside no en el hecho en sí mismo

sino en la tendencia de posguerra a una imaginación que ha impuesto una dramática tensión bipolar.

La imagen de una rígida división domina claramente el concepto que se tuvo en la Gran Guerra sobre el período anterior y el período posterior, en especial al pensar en el contraste existente entre el idilio prebélico y la obscenidad del tiempo de guerra. Así, encontramos en el dicotómico "Informe sobre la experiencia", de Blunden, un poema cuyos contrastes se las ingenia para librar de la facilidad utilizando una sardónica y burlona perplejidad en los versos finales de las estrofas, como se puede apreciar en la segunda y la tercera:

> He visto un campo verde, útil para la raza,
> hecho polvo por cañones y minas, sus aldeas desaparecidas,
> hasta la última rata y el último cernícalo ahuyentado;
> Dios nos bendiga a todos, con esta peculiar gracia.
> Conocí a Seraphina; la naturaleza la dotó de color,
> chispa, simpatía, sentido musical, como si viniera del Edén.
> Vi huir su sonrisa, oí extinguirse su canto;
> se volvió puta; entendí que eso era nuevo.

(Por cierto, aquellos que pudieran pensar que la poesía de John Crowe Ransom guarda alguna relación con la Gran Guerra y sus legados deben estudiar, con buenos resultados, la influencia de Blunden.)

Sin duda, el 4 de agosto de 1914 es la clásica "línea divisoria", pero la imagen del tiempo bruscamente fragmentado surge por todas partes. "Passchendaele dibujó una abrupta línea divisoria en mi experiencia", dice sir Mortimer Wheeler. [24] En la novela de Stuart Cloete, Qué jóvenes murieron, Jim Hilton, de camino a la línea de fuego por primera vez, se detiene en una cantina de la vía férrea. Naturalmente desea que este breve respiro dure para siempre, pero "sonó el silbato de la locomotora, un triste, quejoso sonido rompió la noche en dos. Puso fin al interludio de la canti-

na; dividió el tiempo entre el antes-del-silbato y el después". [25] La línea divisoria carece igualmente de matices en la experiencia de Wilfred Owen. Antes de entrar en acción en el Somme, en enero de 1917, escribe a su madre: "Tengo un sentimiento agradable y heroico por estar en Francia, y estoy muy bien de ánimo". Pero 16 días más tarde, todo ha cambiado:

> No encuentro pretexto para engañarte sobre estos cuatro días.
>
> He sufrido un infierno.
>
> No he estado en el frente.
>
> He estado frente a él. [26]

No hay dialéctica capaz de sintetizar esos dos momentos en la experiencia de Owen.

Otra división que magnifica la guerra de trincheras es la existente entre el día y la noche. Por el día, un paisaje desierto; por la noche, una actividad frenética por todas partes. Cecil Lewis rememora el ambiente de antes del ataque sobre el Somme:

> Por el día, las carreteras estaban desiertas; pero tan pronto como oscurecía se llenaban de vehículos, cañones, trenes con munición y tropas desplazándose hasta Albert para tomar posiciones en las líneas o detrás de ellas. [...] Ocurría noche tras noche, incesantemente. [...] Sin embargo, al llegar el amanecer, desaparecía cualquier signo de todo aquello. Allí estaba la carretera desierta, las granjas en ruinas, las mañanas de verano tranquilas y silenciosas. No recuerdo otra época en la que la noche entrase en tan radical contradicción con el día. [27]

"Resulta curioso", observa T. E. Hulme, muy en su estilo, "pensar en el terreno entre las trincheras, un terraplén en el que prácticamente nadie reparaba durante el día, ya que sólo era seguro recorrerlo en la oscuridad". Ese extraño estado de cosas, que nada tenía de ambiguo, con sus curiosas divisiones y distinciones, le lleva a proyectar otra distinción, esta vez entre el momento-actual y el momento-después: "Resulta curioso", continúa, "pensar en ello más tarde, en la guerra, pensar en cuándo se volverá a ver a la luz del día". [28]

Otra distinción en la que no había trazas de ambigüedad y estimulaba la costumbre del *enfrentamiento* era la del propio Ejército. Allí se encontraba la marcada diferencia entre los oficiales y la tropa, no sólo acentuada por los cuarteles y los comedores separados y los distintos uniformes y armas, sino por los diversos acentos, maneras de hablar, sintaxis y alusiones. En Londres a un oficial se le prohibía coger el autobús o cargar con un paquete, y hasta cuando vestía de paisano –traje oscuro, cuello postizo blanco, bombín, bastón– tenía un aspecto claramente diferenciado del de los soldados rasos. Cuando durante una marcha se anunciaba un descanso de diez minutos, los oficiales, sin excepción, rompían filas hacia el lado izquierdo del camino. Los soldados y suboficiales lo hacían hacia la derecha. Los contrastes en el Ejército saltaban a la vista, y las polarizaciones siempre estaban allí para aflorar en mitad del melodrama. Un ejemplo es la práctica, que se generalizó a medida que la guerra fue agravándose, de que en retaguardia se dejaba atrás el 10 por ciento del batallón destinado al ataque. La función de este 10 por ciento era la de reconstruir el batallón mediante el entrenamiento de los refuerzos para el caso de que el 90 por ciento restante tuviera mala suerte. Se pueden imaginar las escenas en las que el pulcro 10 por ciento recibía al resto tras el ataque. Se dieron muchas escenas como ésta la noche del 1 de julio de 1916, tal como anota Martin Middlebrook, "y en esos encuentros era cuando afloraba la tensión". Para describir un encuentro que sirva como ejemplo, Middlebrook recurre a la estandarizada metáfora espacial de la polarización: "A un lado, los andrajosos supervivientes; al otro lado, los aseados e intactos soldados que habían escapado al holocausto". Como podemos imaginar, "existía un abismo entre ambas partes". [29]

Una sencilla antítesis por doquier. Ése es el ambiente en el que se desarrolla la mayor parte de los poemas de la Gran Guerra, y

ésa es la razón por la que casi todos han fracasado como expresiones artísticas duraderas. Graves se ha negado a reimprimir más que un puñado de sus poemas. El título de sus poemas de guerra sugiere, dentro de su dicotomía dramática, una fatal carencia de sutileza en su contenido: *Hadas y fusileros* , lo pastoral y lo antipastoral, la "patria" de Spenser, Shakespeare y Herrick *frente* a la "Francia" de Haig y Ludendorff. *Pasiones y sufrimientos* , el título de la obra de 1917 de Robert Nichols, apunta en dos direcciones opuestas. El título de Ivor Gurney, *Severn y Somme* , es todavía más explícitamente polarizado. [30] Y en una obra que lleva por título, como en la de Sassoon, *Contraataque y otros poemas* , nos sorprendería encontrar procedimientos que no fueran despiadadamente bipolares.

EL ENEMIGO EN LA RETAGUARDIA

En los poemas de Sassoon, los contrastes se radicalizan a medida que su enfoque se centra en el Estado Mayor y la notoria distancia que lo separa física, moral e imaginativamente del mundo de la tropa. "Despreciables detalles" es un ejemplo donde se refleja el abismo infranqueable entre "los mayores escarlata que se quedan en la base militar" y los "abatidos héroes" de la línea de fuego, sacrificados por sus ineptos mandos. La diferencia que describe Sassoon entre ambas "partes" es tan radicalmente opuesta como la que se hace entre "nosotros" y "él". Mirando hacia el enemigo desde la cumbre de una colina cerca de Albert, Max Plowman reflexiona: "El cielo en un bando: el infierno en el otro". [31] Los dos dominios ocupados normalmente por las tropas y el Estado Mayor invitaban a una análoga dicotomía. El mayor Pilditch relata: "Vi en el tablón de anuncios que un gracioso había pintado una flecha que indicaba el comienzo de [la] carretera [que nos llevaba hasta la línea de fuego], donde se leían las palabras 'Hacia la guerra', y en dirección opuesta, 'Hacia el cielo'". [32]

Los oficiales del Estado Mayor estaban separados de los oficiales de línea del mismo modo que el uniforme separaba a los oficiales de la tropa. Sus bandas en las gorras y los galones de sus solapas eran de un escarlata brillante. Lo llamativo e inapropiado de este color para el camuflaje servía para recalcar que, como era lógico, el lugar de los altos mandos no se encontraba en la línea de fuego. "La Roja Insignia del Miedo" era una frase que solía oírse de labios de la tropa. El que los oficiales de línea no luciesen el color escarlata los mostraba como una especie de aristocracia proletaria que llevaba a cuestas para siempre el estigma de la inferioridad. Los galones rojos eran signos de un trabajo intelectual que se llevaba a cabo en oficinas y despachos; los galones de color caqui, fuera cual fuese la graduación, revelaban el trabajo de mando, el halago y la negociación propios de los capataces. Cualquiera que hubiese visto alguna vez una fábrica en funcionamiento percibiría enseguida lo que significaban esos galones. Cualquiera que estuviera familiarizado con la topografía social de Londres podría ver una analogía parecida: "Los del Cuartel General [...] habían oído hablar de las trincheras, sí, pero del mismo modo en que en el West End de Londres se oye hablar del East End, un lugar desagradable donde vive la gente vulgar". [33] La marcada división entre los altos mandos y la tropa era tan visible en el frente como en Londres. El general de división Herbert Essame recuerda el espectáculo nocturno de los trenes que partían desde la estación Victoria esperando para comenzar el viaje de vuelta a Francia:

> Había seis trenes en los andenes desde donde se partía. En cinco de ellos se subieron grupos de hombres con mochilas a la espalda, en departamentos mal iluminados, cinco en cada fila: eran los oficiales regimentales y los hombres que volvían a las trincheras.

Essame no puede dejar de advertir –y luego magnificar (con un "obsequiosos esbirros")– una notoria dicotomía:

> Había un agudo contraste con el sexto tren, que estaba muy iluminado: contaba con dos coches con comedor y todos los vagones eran de primera clase. Obsequiosos esbirros [...] conducían a los oficiales de gorra y galones rojos hasta los asientos reservados. Casi eran las seis y media y los camareros de los coches con comedor ya estaban tomando nota para servir copas.

Essame interpreta acertadamente sus viñetas de la polarización de los trenes que se iban:

> La ironía de esa demostración nocturna en la estación Victoria de la gran brecha existente entre los jefes y los subordinados era que ese escandaloso despliegue de privilegios iba a enconarse en las mentes de los soldados de primera línea y sobreviviría en la memoria de la nación durante el medio siglo restante. [34]

Sin duda sobrevivió, ya que ayudó a provocar la huelga general de 1926 y la memoria nacional probablemente retuvo suficientes recuerdos como para llegar a pasar factura en el "sorprendente" revés electoral de 1945, que incluso antes de finalizar la Segunda Guerra Mundial desplazó a los conservadores en beneficio del Partido Laborista de Attlee.

Por norma, la acusación que hacían las tropas contra el alto mando era la de su ignorancia con respecto a las verdaderas condiciones en que se desarrollaba la vida en la primera línea, y la razón era escandalosa: la cobardía, que les impedía hasta acercarse al frente. La clásica narrativa irónica se encuentra en casi todos los relatos sobre el prolongado ataque, chapoteando en el barro, de Passchendaele en 1917. Tras semanas de frustración, el ataque finalmente (y literalmente) se empantanó a principios de noviembre. El teniente general sir Launcelot Kiggell, del Estado Mayor, "hizo su primera visita al frente":

> A medida que daba tumbos el coche del alto mando por el terreno empantanado y se acercaba al campo de batalla, mayor era su conmoción. Finalmente rompió a llorar y susurró: "¡Dios del cielo!, ¿realmente hemos enviado a los hombres a luchar aquí?".
>
> El hombre que se encontraba a su lado, que había participado en la campaña, respondió sin expresar emoción alguna: "Ahí arriba es peor aún". [35]

Sin lugar a dudas, como cuento está muy bien, a pesar de las lágrimas y de la austera ironía que conlleva una justificada autocrítica de la arrogancia; lo cierto es que suena a demasiado literario para ser verdad, como si originariamente se le hubiese ocurrido o hubiese sido escrito por un conocedor de la tragedia griega y quizás también de las obras históricas de Shakespeare. Pero capta el sentido. Durante sus ocho meses en Francia como alférez en una compañía de ametralladoras, Alec Waugh no vio a oficiales de mayor rango que el de teniente coronel, [36] y Oliver Lyttelton sólo vio a un comandante –sir Julian Byng– que se aventuraba algo más hacia la línea de fuego que los brigadieres del cuartel general. [37] Hasta el imaginativo y humano general Plumer no siempre se acercaba lo suficiente como para saber lo que ocurría. Un día, en octubre de 1918, dice el general Jack: "'Sir Herbert Plumer llegó en un coche grande con su oficial del Estado Mayor [...] y preguntó alegremente 'Bueno, Jack, ¿cómo andan tus hombres?'. Pareció quedar atónito cuando se le dijo que estaban muy cansados, pero que se pondrían en forma para volver a atacar tras unos cuantos días de descanso". Es la historia de siempre, dice Jack: "'Plum' es de los más compasivos, pero [...] los que viven lejos de las tropas que combaten de ningún modo pueden imaginar la tensión y la fatiga que sufren las tropas en el frente". [38]

Ningún soldado que haya combatido alguna vez supera del todo su falta de respeto por los altos mandos. David Jones es uno de aquellos que, 45 años después de la guerra, la recuerda con desprecio y viveza. En su ensayo "Los útiles", perteneciente a *La época y el artista* (1959), sostiene que para crear arte hay que meterse dentro, introducirse hasta el fondo en el material que se posee, revolcarse en él, olisquearlo: conocerlo en la práctica, del mismo modo en que las tropas conocen el combate, todo lo contrario de las especulaciones de la plana mayor de un ejército:

> El arte es inequívoco en una cosa: te obliga a realizar la labor de un soldado de infantería. Exige lo tangible. El artista en el hombre es el soldado de infantería en el hombre. [...] Todos los hombres son originarios *de* esa infantería, aunque no todos sirven *en* ella. Para seguir con esa analogía, esa labor continua "al margen de la unidad" se ha convertido en habitual y ha generalizado una "mentalidad de Estado Mayor".

Que viene a ser lo mismo que decir que al artista lo agobian las críticas, los críticos, los polemistas, los conjeturadores y los manipuladores. "Hoy", concluye Jones, "la mayoría de nosotros, de un modo u otro, trabajamos para los importantes del Estado Mayor".[39] Graves es otra persona que nunca ha suavizado su opinión del alto mando y de instituciones por el estilo, como ocurre con el paródico y afectado lenguaje del final de "La versión persa", que con su imitación de la retórica del complaciente Estado Mayor nos sugiere:

> A pesar de una ardua defensa y una situación atmosférica adversa, todos los cuerpos se han conjuntado magníficamente.

Y resulta tentador pensar que las diferencias entre los Ogros y los Pigmeos de Graves –los Ogros con sus apestosas axilas y sus grandes excavaciones, y los Pigmeos con sus labios codiciosos y su peculiar tocado– tienen su origen en la temprana impresión que causó en el escritor la abisal diferencia existente entre las tropas y el Estado Mayor. Aún hoy día no se mezclan oficiales y soldados. En la inmensa biografía de Duff Cooper, *Haig* (Londres, 1935, dos tomos), ni Graves, ni Blunden ni Sassoon aparecen citados una sola vez en el texto o en el índice, lo que podría sugerir que los combatientes y sus informes sobre lo que han hecho y visto son tan intrascendentes para la carrera de un oficial del Estado Mayor como su propia literatura.

He aquí la escena de una novela:

> El comandante [en el campo de entrenamiento] se dirigió a nosotros al pasar revista, pulcro, rígido, anónimo, erguido e inmóvil a la sombra mientras le escuchábamos bajo el sol, quietos y sudorosos.

[...] Os habéis entregado en cuerpo y alma. Debéis sentiros orgullosos de saber que ahora sois máquinas de luchar perfectamente entrenadas. Vuestro entrenamiento [...] no ha sido en vano. Os ha dado la experiencia que os permite combatir cualquiera que sean las condiciones con las que os tropecéis. [...] Sois un espléndido cuerpo de hombres entrenados, dignos de la división a la que pertenecéis, dignos del objetivo para el que habéis sido entrenados. [...] Me gustaría ir con vosotros. [...]

—Te cedo mi jodido puesto si quieres —dijo Dusty Miller.

—Silencio en la fila —dijo [el sargento] Meadows.

La acción es "Gran Guerra" en estado puro, y digamos que se sitúa en el otoño de 1916. Pero la escena corresponde a la obra de Brian W. Aldiss, *Un soldado erguido* , publicada en 1971. [40] Las tropas están de camino, no en dirección a la línea de fuego en Flandes, sino a luchar en Birmania durante la Segunda Guerra Mundial; y el enemigo es japonés. El paradigma de la Gran Guerra se puede extrapolar a cualquier conflagración posterior.

Las tropas no sólo se sentían lejos del Estado Mayor, sino también de los que se quedaban en Inglaterra. Esa línea divisoria era tan profunda e implacable como todas las generadas por un ambiente de enfrentamiento. Imaginar una muerte violenta y de ser posible dolorosa en medio del regocijo, el patriotismo y la incomprensión de esa necia población civil asentada en la patria era una de las fantasías favoritas de las tropas. Sassoon dice en "Los canallas" que le hubiera gustado ver a esa gente triturada hasta la muerte por un tanque en una de sus estúpidas y patrióticas salas de *music-hall* , y en "Combate hasta el fin" describe una fantasía parecida. Con la guerra terminada, el Ejército marcha a través de Londres durante el desfile de la Victoria, vitoreado por la "prensa amarilla" a lo largo del camino. De pronto, los soldados se vuelven contra la multitud con la bayoneta calada:

Por fin los muchachos encontraron una fácil labor.

El poema termina con una fantasía de violencia y merecido castigo, esta vez con el propio Sassoon en el papel de comandan-

te de una especie de "guerrilla" muy moderna que ataca con granadas:

> Oí a la prensa amarilla gruñir y chillar;
> y con mis fieles guerrilleros me volví y me dirigí
> a limpiar de Junkers el Parlamento.

El poeta Charles Sorley no bromea cuando escribe en una carta de fecha temprana, noviembre de 1914: "Desearía matar a quien quiera que haya provocado esta guerra". [41] Philip Gibbs recuerda el odio profundo que experimentaban los soldados que volvían después de un permiso hacia la población civil de Inglaterra:

> Odiaban a las mujeres que sonreían en las calles. Aborrecían a los ancianos. [...] Deseaban que los especuladores muriesen gaseados. Rogaban a Dios para que enviase los zepelines alemanes a Inglaterra, para que de una vez la gente se diera cuenta de lo que significaba la guerra. [42]

A los hombres que venían del frente con permiso no les consolaba oír hablar de asuntos como el de la granja de Philip y lady Ottoline Morrell, la mansión de Garsington, cerca de Oxford, donde, tras aprobarse el reclutamiento forzoso en enero de 1916, se refugiaron numerosos ensayistas de Bloomsbury como objetores de conciencia para llevar a cabo "faenas agrícolas". [43] Del mismo modo que tampoco podían evitar ser testigos de fenómenos como el que refleja el anuncio de este periódico correspondiente a marzo de 1917:

> VIOLENTA BATALLA EN YPRES.
>
> CARRERAS EN GATWICK- ÚLTIMAS NOTICIAS . [44]

Pero hasta aquellos que en sus casas querían conocer la realidad de la guerra no podían, a menos que fueran testigos presenciales: las condiciones en las que se desarrollaba eran demasiado nuevas, la industrialización del horror, demasiado inaudita. La guerra les habría resultado increíble. Desde muy pronto se abrió

una fisura entre el Ejército y la población civil. No hay más que acudir al *The Times* correspondiente al 29 de septiembre de 1914, donde se publicó, totalmente en serio, para que pudiesen hacer uso de ello las tropas, una colección de enaltecedoras y estimulantes "canciones de soldados" para elevar la moral, escritas por Arthur Campbell Ainger, que en ellas demostraba que no tenía ni la más remota idea de cuáles eran los gustos musicales y retóricos del Ejército regular enviado a Francia un poco antes. [45]

Las causas de la falta de comprensión por parte de la población civil eran numerosas. Pocos soldados decían la verdad al escribir a casa por temor a provocar una innecesaria intranquilidad. Cuando la decían, los oficiales de la compañía se encargaban de tacharlo, ya que censuraban el correo que salía al exterior. La prensa estuvo rigurosamente sometida a censura durante el período bélico. Únicamente los corresponsales dispuestos a enviar informes favorables y optimistas conseguían permiso para visitar Francia y, aun así, pocos de ellos se acercaban a la línea de fuego. Un típico corresponsal sumiso era Hilarie Belloc, uno de los blancos favoritos de las bromas de las tropas. El *Wipers Times* lo satirizaba como "Belary Helloc", cuya columna habitual ofrecía estúpidas sugerencias para ganar la guerra sin ningún problema. Otro era George Adam, el corresponsal de *The Times* en París. Su *Tras la línea del frente* , publicado en 1915, rezuma regocijo, al mismo tiempo que una cálida condescendencia hacia el "soldado británico", al que retrata como bien alimentado, bien abrigado, seguro y feliz; por supuesto, más cómodo que en su casa. Uno de los más conocidos apologistas de la guerra fue John Masefield, cuyo *Gallipoli* (1918) no sólo habla de la emocionante "aventura", sino –como más tarde en Dunquerque– del triunfo (al menos el triunfo moral) en la campaña. Para dar consistencia a esa argu-

mentación, Mansfield prologó cada capítulo con una cita de tendencias heroicas extraídas de *El cantar de Roldán* .

El punto de vista oficial sobre la buena suerte que tenían los soldados por ser enviados a primera línea era el sostenido por lord Northcliffe, el editor de *The Times* , que finalmente pasó a tener a su cargo la propaganda del gobierno. En un ensayo titulado "Qué enviar a 'tu soldado'", dirigido a los norteamericanos que iban al frente, aconseja el envío, entre otros regalos, de caramelos de pipermín:

> Los caramelos deben contener mucho pipermín porque esa sustancia es la que da calor durante una noche fría a quienes los chupan. También tienen un efecto digestivo, aunque eso no tiene demasiada importancia en el frente, ya que allí se hace gala de una buena salud y en raras ocasiones se oye hablar de indigestiones. La vida al aire libre, la dieta regular y copiosa, el ejercicio y la falta de preocupaciones y responsabilidades mantienen a los soldados en forma y extraordinariamente satisfechos. [46]

La cruda realidad hace innecesario cualquier comentario. El general sir Richard Gale, en el invierno de 1916-1917, en el sector de Ypres señaló: "Durante este invierno he perdido a varios hombres que literalmente han muerto por congelación". [47] Leonard Thompson, que combatió en Gallípoli, dice: "Todos estábamos llenos de piojos y no dejábamos de cagarnos encima porque habíamos contraído la disentería. Llorábamos, no porque tuviésemos miedo, sino por lo sucios que estábamos". [48]

Una de las técnicas de Northcliffe era el empleo sutil de símiles domésticos que ligaban las innovaciones de la guerra moderna al mundo de lo familiar, lo cómodo y lo seguro. Para poner un ejemplo, al escribir a finales de 1917 sobre un puesto de primeros auxilios que se encontraba en una posición avanzada detrás de las líneas (en la que descubre que se está llevando a cabo un espléndido trabajo), nos dice: "De vez en cuando oíamos el enérgico ruido de la ametralladora, que para todo el mundo suena como cuando

un niño pasa un palo a lo largo de una estacada o como la matraca que llevaba la policía a mediados de la época victoriana". [49] No sorprende encontrar que en *The Times* del 3 de julio de 1916 Northcliffe informe sobre el primer día de ataque en el Somme con una frívola confianza que no podía menos que ahondar la división entre quienes se encontraban allí y los que se quedaban en casa. "Sir Douglas Haig telefoneó ayer por la noche", comenta *The Times* , "para decir que la situación general es favorable", y el informe continúa hablando de un "avance eficaz", y prosigue con "una mejora sustancial". Poco después lo lleva hacia la retórica del romance heroico: "El terreno es igual para las dos partes y [en el Somme] hemos escogido lidiar a nuestra manera con los alemanes y darles tanta pelea como quieran". Poco después, escribe "todo ha ido bien": " Nuestra primera acometida ha estado muy bien, y tenemos sobradas razones para mostrarnos de lo más optimistas en cuanto al resultado". No sorprende que la comunicación entre las tropas y los que daban crédito a una prosa de ese tipo, presentándolo como un testimonio verídico, se viniera abajo. La división entre el mundo que podía creerse semejantes relatos y el mundo real está bien descrita en una miniatura de David Jones, que en un momento determinado de *In Parenthesis* intercala el sustancioso lenguaje del frente entre dos capas esponjosas del lenguaje familiar de la clase alta:

> Querido, hoy en día no hay nada imposible. Con sólo conseguir que el pobre desgraciado atraviese la línea de fuego y hagan lo mismo con los soldados de a pie que tú ya sabes.

Un suboficial con sensibilidad, el artillero W. R. Price, llegó a la conclusión de que el frente y el hogar representaban ambientes tan extremadamente opuestos que trasladar las costumbres de uno a otro era una indecencia. Price había estado haciendo mucho trabajo fotográfico aficionado, pero durante Passchendaele decidió renegar de su afición:

> Tomé una fotografía de un cañón B y el daño sufrido [cuatro hombres resultaron heridos] [...], y mientras lo hacía me dije a mí mismo que eso debía indicar el fin de mi trabajo fotográfico, que a mí me parecía un pasatiempo como de otro mundo [...] y que cosas de ese tipo [...] no requerían de un fotógrafo como yo. De modo que poco después busqué el medio para deshacerme de mi pequeña cámara. [50]

Tampoco el armisticio contribuyó mucho a unir la visión de los que habían luchado con la de quienes (eso creían) se habían limitado a observar. Con la autoridad de haber aprendido en la misma línea de fuego lo "distintas" que pueden llegar a ser las diferencias, Graves y Alan Hodge lo definieron sin lugar a equívocos: "Debe recalcarse", dicen, "que hacia finales de 1918 había dos Gran Bretañas diferentes: [...] las fuerzas de choque, en sentido literal, los soldados y marinos que habían combatido, en contraste con las guarniciones, las tropas de líneas de comunicación, y el Resto, incluido el gobierno". [51] Pero no todo el mundo lo entendió así. Tras analizar los *Poemas* de Wilfred Owen, el 6 de enero de 1921, el crítico anónimo del suplemento literario de *The Times* , claramente perteneciente al "Resto", se siente desconcertado por la continua insistencia del otro lado en la idea de las dos Gran Bretañas. Nos dice: "Lo que se sugiere [en los poemas más coléricos de Owen] es que la nación está dividida en dos partes, una que habla de la guerra y da órdenes, y otra que actúa y sufre. Podemos entender por qué ha nacido esa idea, pero no cómo puede perdurar y seguir sosteniéndose". Pero perduró con facilidad como reacción al descarado modo romántico de escribir, que se encuentra en el siguiente ejemplo, un relato para lectores norteamericanos sobre la primera vez que se utilizaron tanques en Combles y el Somme, publicado un año después de terminada la guerra y cuando ya habían vuelto los supervivientes que podían desmentirlo:

> Sin lugar a dudas, la presencia de los "tanques" en gran medida resalta el entusiasmo y la confianza de las tropas de asalto. Se había introducido un ele-

> mento de pura comedia en el siniestro negocio de la guerra y el soldado británico lleva el humor en su corazón. Las formaciones de "tanques" parecían contagiarse de la alegría del marino británico. Encerrados en estrechos y sofocantes cuarteles, condenados a una forma de movimiento en la que, en comparación, el barco más sometido a las inclemencias de la mar permanece estable, y sujetos a peligros desconocidos, estos aventureros encararon su misión con el entusiasmo de unos chicos de vacaciones. Con incansable humor describían cómo a veces el enemigo los rodeaba cuando se encontraban atascados y en vano trataban de reventar el armazón del tanque, mientras ellos, dentro, se reían a carcajadas. [52]

Ése es el equivalente historiográfico de los "chistes en los *music-hall* " de Sassoon, donde divertirse con lo del tanque significa "mofarse del montón de cadáveres ametrallados en torno a Bapaume".

La oposición entre las tropas y el enemigo que se encuentra en la retaguardia es como una extraña reanudación de la colisión entre los Instruidos y los Filisteos, de Arnold, o entre los Nuevos Ricos y los Ascetas de 1890. Sólo que aquí el papel del Sensible lo tienen aquellos a los que ha embrutecido el combate, mientras que los que han permanecido intactos son los Brutos. Enfurecido, D. H. Lawrence señaló al enemigo en *Canguro* , en 1923:

> Hemos oído hablar tanto del valor y los horrores en el frente. [...] Fue en casa donde se perdió el mundo. [...] Era en casa donde estaban los chacales de mediana edad, los chacales masculinos y femeninos. Y nos mordieron a todos. Y nos contagiaron el envenenamiento de la sangre y la mortificación.
>
> Nunca debimos dejar sueltos a los chacales y haberles saludado alegremente. Se alimentaron de nuestra muerte. [53]

LA VISIÓN BINARIA DE SIEGFRIED SASSOON

Sassoon se muestra, por decirlo así, poco original cuando polariza de este modo: "El hombre que realmente sufrió lo más terrible de la guerra se diferencia para siempre de todos salvo de sus camaradas de armas". [54] Lo que convierte a Sassoon en excepcional es la brillantez con la que explota las dicotomías a las que se ve obligado a consecuencia de su experiencia bélica y a las que

pule hasta convertirlas en cualidad característica de sus magistrales memorias de guerra.

Una de las dicotomías más notorias es la que se produjo entre el Sassoon anterior y el posterior a la guerra, entre el encantador joven que vivía en el seno de una buena familia, en la que alternaba el atleta y el soñador, y el furioso moralista de 1917, que aparece lleno de rabia y desdén. Nació en Kent en 1886, de una familia de tres hermanos, de los que uno murió en Gallípoli en 1915. Su padre, un judío al que complacía rastrear sus orígenes familiares en la antigua Persia, abandonó a la madre de Siegfried cuando éste contaba cinco años, y, como Wilfred Owen, se crió bajo la protección y el estímulo de su madre. Ella procedía de una familia artística y literaria –una de las excéntricas tías de Siegfried trabajó en la edición de *The Sunday Times* – y conocía a personas como Edmund Gosse y Edward Marsh, que se interesaron por la poesía del muchacho. Sassoon maduró en un entorno social bucólico y tradicional: sus dibujos de cuando era un chiquillo tenían como tema secadores de lúpulo y utensilios de jardinería, y se decía que el rey Jorge IV en cierta ocasión besó a una anciana dama que vivía en las cercanías. Se trataba, sin duda, de un ambiente ecuestre. Siegfried tuvo su primer caballo a los doce años.

Fue enviado al Marlborough College y más tarde al Clare College, en Cambridge, donde comenzó a estudiar derecho pero luego cambió a historia. En Cambridge no fue un estudiante extraordinario y abandonó sin obtener la licenciatura, consolándose a sí mismo con que Tennyson había hecho lo mismo en su tiempo. Volvió a los sencillos y tranquilos placeres de la acomodada vida campestre; heredó una renta anual de alrededor de 500 libras esterlinas, lo que significaba que no tenía que ocuparse de exigentes trabajos intelectuales. Dedicaba su tiempo al cricket, a la caza de zorro, a coleccionar libros y a escribir poesía. Entre los

diecinueve y los veintiséis años publicó en privado nueve volúmenes de ensoñadores versos keatsianos y tennysonianos y era el cuerpo de esa obra el que está en mente de Blunden cuando dice que, curiosamente, "con certeza, ningún poeta de la Inglaterra del siglo XX era al principio más romántico y floral que el joven Siegfried Sassoon de Kent". [55]

La guerra lo cambió todo. Siegfried era vigorosa e irreflexivamente patriótico y le encantaba todo lo relacionado con los caballos. La mañana del 5 de agosto de 1914, a los veintiocho años, ya lucía su uniforme de caballería. Al poco tiempo se trasladó al Regimiento de los Reales Fusileros Galeses como subteniente de infantería, y poco después se encontraba ya en Francia en plena acción. Aunque al principio se mostró entusiasmado, pronto le horrorizó lo que estaba viendo. Pero desde el comienzo hasta el fin fue un oficial extremadamente valiente y capaz, al que sus hombres apodaban "Jack el Loco". Fue herido en el hombro, pero tras recuperarse volvió al frente, donde, como recuerda Frank Richards, era muy admirado por las tropas: "Sólo en muy raras ocasiones", dice Richards, "te encontrabas un oficial como el señor Sassoon". [56]

Lo que Blunden llama "la espléndida guerra a la guerra" [57] de Sassoon tuvo lugar originariamente en las páginas del *Cambridge Magazine* , que publicó muchos de sus poemas antibelicistas –o, mejor dicho, contra el frente patriótico– reunidos en mayo de 1917 en *El viejo cazador* . Dos meses más tarde publicaría su famoso *non serviam* , "El Manifiesto de un soldado". Pensó que le someterían a un consejo de guerra por esta obra, pero su amigo Robert Graves consiguió que, en lugar de eso, se enfrentase a un tribunal médico. Los médicos llegaron a la conclusión de que necesitaba descansar y le enviaron a un sanatorio para enfermos mentales en Escocia, donde uno de sus devotos lectores, Wilfred

Owen, lo buscó, lo encontró y encomió su poesía. Owen lo describió en una carta (22 de agosto de 1917) a su amigo Leslie Gunston: "Es muy alto e imponente, con una cabeza esculpida (¿cómo es eso?), firme, magnífica y con un pelo castaño corriente. La expresión habitual de su rostro es de aburrimiento". Sassoon, dice Owen, "¡tiene 30 años y parece que tuviese menos de veinticinco!". Y para sorpresa de Owen, "Sassoon admira a Thos. Hardy más que a ningún otro ser vivo". [58] "Curado" por fin, y esta vez convencido de que tenía abandonados a sus hombres en el frente, Sassoon volvió a la acción. En junio de 1918 publicó su última descarga antibelicista, *Contraataque y otros poemas* . En julio resultó herido en la cabeza, quedó inválido y tuvo que retirarse a su casa.

Cuando se firmó el armisticio estaba exhausto, padecía insomnio, tenía temblores, se encontraba rendido por la excesiva tensión y era incapaz de escribir. Una vez más, encontró la paz y la tranquilidad en Kent, pero las pesadillas seguían acosándole. Sin embargo, en 1926 se había recuperado lo suficiente como para empezar a trabajar en el proyecto que le obsesionaría el resto de su vida, la revisitación de la guerra y el mundo anterior a la conflagración, tan distinto, en una serie de seis volúmenes de exquisitas memorias. Escribirlas le llevó de una guerra a otra: finalizó su labor en 1945. Los primeros tres volúmenes (luego reunidos bajo el título *Las memorias de George Sherston*) , comprenden *Memorias de un cazador de zorros* , de 1928, *Memorias de un oficial de infantería* , de 1930, y *La evolución de Sherston* , de 1936. Esta trilogía se ocupa de acontecimientos de su vida desde 1895 hasta 1914. En el siguiente volumen, *El viejo siglo y siete años más* , de 1938, retorna a su infancia y adolescencia, y con un encubrimiento menos novelesco se ocupa del período comprendido entre 1886 y 1909. En *Campiña de juventud* , de 1942, se centra en la

parte de su vida anterior a la guerra, la parte de "puertas adentro" y de "Londres", que por consideración a la coherencia artística había suprimido en gran medida en sus memorias de "puertas afuera", *Memorias de un cazador de zorros* . En *Campiña de juventud* se autorretrata como un muchacho del campo, desconcertado al entrar en contacto con el Londres literario y elegante de 1909 a 1914. El último volumen, *El viaje de Siegfried* , de 1945, se ocupa de su actividad literaria durante la Gran Guerra y de sus dos años de posguerra, de 1918 a 1920, desde la perspectiva de la Segunda Guerra Mundial. Toda la labor autobiográfica le supuso casi 20 años de una frenética concentración, durante los cuales finalmente se casó (en 1933, a los cuarenta y siete años) y engendró un hijo, George. En 1957 se convirtió al catolicismo y murió en 1967, a los ochenta años. Justo la mitad de su vida la dedicó a surcar y volver a surcar la primera mitad, movido por lo que –marcando una línea divisoria hasta el final– llama "mi extraño anhelo de retornar al pasado y desaparecer del mundo moderno". [59] La época que le interesaba era la transcurrida entre 1895 y 1920.

De todos aquellos para quienes recordar la guerra se convirtió en algo así como la obra de su vida, Sassoon es el que, por su método de rememorar, seleccionar y expresarse, parece derivar más claramente de la polarización que la guerra provocó en su cerebro. No sólo pienso en el considerable bienestar, la prosperidad y la suerte de los que gozó antes del conflicto bélico –su posición económica era más holgada que la de Graves o Blunden–, aunque esas cosas formaron un trasfondo en el que la guerra podía contemplarse como especialmente monstruosa. Como Arthur E. Lane ha advertido respecto del método de "penetrante yuxtaposición" en los poemas de Sassoon: "Como el ambiente prebélico fue agradable y ocioso, Sassoon se muestra mucho más sensible a los contrastes que ofrecían las condiciones de vida en el frente". [60]

Eso es cierto. Pero pienso más en los arduos contrastes del día a día que un oficial que está en la línea de fuego nunca olvida: los que se encuentran entre "su" terreno y el nuestro; el enemigo y "nosotros"; lo visible y lo invisible; sus muertos y los nuestros; el día de descanso y la noche de trabajo; el conocimiento que nace en la línea de combate y la ignorante inocencia del hogar; la vida en la línea de fuego y la vida del Estado Mayor. Para comprobar lo que hace Sassoon con dichos contrastes, para captar el modo en que determinan la organización mental del curso de su vida y se convierten en las matrices de su memoria, debemos volver a las tres obras que forman *Las memorias de George Sherston* .

En *Memorias de un cazador de zorros* , Sassoon ha dispuesto los acontecimientos en un nuevo orden para recalcar la polaridad entre su "tía Evelyn", con quien vive en "Butley", Kent, y Tom Dixon, su criado. Para simplificar y despejar el terreno donde lleva a cabo esa operación se deshace de sus propios padres, diciendo: "Mi padre y mi madre murieron antes de que yo pudiese recordarlos", [61] aunque en *El viaje de Siegfried* su madre aún vive cuando él tenía treinta y cuatro años. Ser educado por la "tía Evelyn" es un modo de no hablar de su verdadera madre, un modo de transformar una realidad profundamente emocional en algo cercano a una comedia romántica. La tía Evelyn es graciosa, inocente y agradable, y temerosa de que algún día "George" se rompa el cuello con alguno de esos caballos. Por otro lado, Dixon, el mozo de cuadra, con lo que más disfruta es evitando sutilmente los deseos de Evelyn e introduciendo a George en el mundo arriesgado y real de la equitación. Sherston nos habla de su soledad y el anhelo de tener "un amigo soñado", cuyo fracaso en materializarse convirtió en "no del todo feliz" su vida temprana. Aunque no se mencionan muchachas para nada, oímos hablar mucho de

Sheila, la yegua; Harkaway, el caballo castaño castrado; y el bayo capado, Cockbird.

Instruido por Dixon, George poco a poco va dominando las técnicas y el modo de comportarse socialmente en las cacerías locales. Una gran parte de su tiempo lo invierte fuera, en la "Ballboro" School, pero nunca lo vemos allí, sólo en Kent, cazando o jugando al cricket. Su estancia en Cambridge se menciona más o menos en una frase, con lo que vuelve a la campiña, donde se dedica al deporte, participa en una temeraria convocatoria deportiva tras otra, cazando zorros y venados, y también en carreras de caballos con obstáculos. Dos hombres jóvenes casi adoptan la condición de verdaderos "amigos soñados". Son el brillante jinete Stephen Colwood, con quien George, el venerador de héroes, se queda en Sussex. Y también Denis Milden, un jinete a quien George envidia desde una mayor altura social.

Cuatro quintas partes de las *Memorias de un cazador de zorros* componen un idilio rural, pero un idilio rural intrincado por la crítica de un Sassoon que contaba entonces cuarenta años de edad. Volviendo la mirada atrás con una afectuosa compasión hacia la inocencia del joven Sherston, y con cierta tristeza por su esnobismo social, Sassoon se las ingenia para analizar al personaje mientras compendia un día de caza especialmente emocionante: "Allí se encuentran todas las optimistas conjeturas de la juventud, y la estupidez; toda la novedad de estar vivo e impresionado por la urgencia de tremendas menudencias".

La quinta parte, y final, del libro comienza en el otoño de 1914. Sherston está en el Ejército y sus ejercicios de caballería le parecen "pan comido en un día perfecto". Pero pronto se aburre de su vida militar en el cuartel. A través de un vecino, el "capitán Huxtable", consigue un nombramiento en los "Reales Fusileros de Flintshire", con los que se entrena en el "campamento de Clither-

land", cerca de Liverpool. Y allí por fin aparece su amigo soñado bajo la forma de su compañero de barracón en el campamento. Se trata de "Dick Tiltwood", otro héroe –esta vez rubio– como Colwood y Milden. En realidad, Dick Tiltwood era el teniente David Thomas, del sur de Gales, descrito por Graves en *Adiós a todo eso* como "sencillo, distinguido, amante de la lectura". [62] Sherston está en compañía de Dick cuando escucha el telegrama que anuncia la muerte de Colwood en el frente.

Finalmente, en noviembre de 1915 el batallón de George y de Dick cruza el canal de la Mancha desde Folkestone hasta Calais y emprende la típica irónica peregrinación por la línea de fuego, que tiene su comienzo con el infame curso de puesta al día en combate en Étaples (apodado "la Plaza de Toros") para luego continuar por tren hasta Béthune. En las trincheras cerca de Morlancourt, George oye que el sargento Tom Dixon, antes perteneciente a la Compañía Butley pero ahora en el Cuerpo Veterinario, ha muerto de neumonía en Francia. Los dos únicos amigos que aún no han sido eliminados son Dick y Denis Milden. Al partir con su destacamento en una misión de reparación de alambradas, disparan a Dick atravesándole la garganta y muere. George queda anonadado. ¿Y qué ha sido de Milden? George oye que se encuentra detrás de las líneas, intentando –las polarizaciones de las memorias así lo demandan– ingresar en el Estado Mayor. Alcanzado este punto, dice George: "Más o menos ya había decidido que moriría". El libro ha comenzado con la caza del zorro, y termina con la caza del "boche". Buscando vengar la muerte de Dick, George va al frente de una patrulla por la noche para hacer un prisionero, pero únicamente vuelve con una bota que contiene carne humana y que además pertenecía a un soldado francés muerto hace tiempo. El último día que queda en su memoria es

el domingo de Pascua de 1916. El último instante recordado de aquel día es la mañana en la que hace de centinela.

El lector sensibilizado por la arquitectura temática del libro, a partir de ese punto construirá su propio recuerdo de los numerosos "estados de alerta" anteriores a la guerra, de los deliciosos momentos que preceden a la salida del sol, del joven Sherston de vuelta en Kent. Uno de esos recuerdos es especialmente memorable, la mañana de su brillante actuación en una exposición de flores con partido de cricket, en un día que no le trajo más que alegría:

> Me gustaba la primera hora de la mañana; era un lujo tumbarse allí, medio despierto y parcialmente consciente del día deliciosamente memorable que me esperaba. [...] Poco después me levanté y miré fijamente la cima de los árboles que parecían inmóviles, en contraste con un cielo rojo y brillante. [...] Había un silencio absoluto roto únicamente por el primer canto de los gorriones entre la hiedra. [Abajo] había una foto familiar de "El Amor y la Muerte", de Watts, con su oculto significado, que nunca terminé de poder definir en un solo pensamiento, aunque solía conmoverme una vaga sensación emocional. Cuando abrí la puerta que da al jardín me encontré con la fría pureza del aire de la primera hora de la mañana. [...] El disco escarlata que formaba el sol había subido un centímetro más por encima de las colinas. Los tordos y los mirlos brincaban y picoteaban en el césped empapado de rocío y una paloma arrullaba monótonamente en el bosque que bajaba desde el jardín hasta la campiña. [...] Cuánto desconocía del inmenso mundo que había más allá del valle y de aquellas verdes y bajas colinas.

Si el tema de la parte "pacífica" del libro tuviese que expresarse con un infinitivo, sería el de *estar vivo* , o *estar contento* , es decir, desconocer el "significado oculto" del Amor y la Muerte. La mañana idílica es típica: las primeras cuatro quintas partes del libro son una recopilación de días así, rigurosamente escogidos por Sassoon para un diario y ordenados para indicar las maneras en las que la caza del zorro y el cricket son formas de imitación de la guerra.

Por el libro hay diseminadas incontables pequeñas ironías en sus pasajes más recónditos. Al inocente George de antes de la guerra se le describe como "aquejado de languidez, más o menos deprimido ante el paisaje que aparecía ante él con sus crujientes secaderos de lúpulo, el suave sonido de las alas de las bandadas de estorninos y las balas de lúpulo amontonadas en forma de pirámide que recordaba las tiendas de campaña de los soldados". Al prepararse para el partido de cricket en la exposición de flores, George utiliza Blanco para limpiar su material protector (rodilleras, coderas y espinilleras) para jugar, sin sospechar que se va a familiarizar con ese producto al tener que emplearlo para limpiar su armamento cuando esté en el Ejército. Hay una sutil ironía en el recuerdo de que el maestro de cacerías de Ringwell le dijo una vez que el alambre de espino "es el enemigo más peligroso del cazador"; lo cual es una premonición de la brutalidad con la que se enfrentará más adelante. Recuerda una de las caídas más memorables de Sherston antes de la guerra, provocada por un alambre de espino enredado en un frondoso seto. Al final comprendemos el porqué de la alusión a ese alambre, al enterarnos de que Dick Tiltwood murió al partir con su pelotón para reparar una alambrada.

Hay una gran ironía predominante y que nunca emerge abiertamente, aunque queda implícita en el desarrollo de los acontecimientos. Se trata del destino de la caballería en la imprevista guerra de enfrentamiento estático. Toda la primera parte de las *Memorias de un cazador de zorros* nos prepara, como prepara a George, para que esperemos una fulgurante carrera en la caballería, que en sus tiempos mozos aún era en la práctica el equivalente "al Ejército". Lo que ocurrirá realmente se sugiere en la breve frase dedicada al viaje en automóvil: "Dixon se había llevado a Cockbird (el caballo favorito de George) a Downfield el día después de la movilización y había vuelto a casa a tiempo para en-

contrar a unas personas que se las daban de importantes y que iban en automóvil por el campo requisando caballos para el Ejército". Las alegres idas y venidas de los caballos y los jinetes, que convierten la primera parte del libro en un festival de desenfrenado movimiento, se detienen bruscamente para ser sustituidas por lo contrario, el estancamiento en las estáticas trincheras.

Memorias de un oficial de infantería , 2 el segundo volumen de la trilogía, presenta una estructura irónica que en su conjunto es similar. Pero la ironía no sólo resalta la futilidad de la guerra, sino, sorprendentemente, la futilidad de la polarización de quienes se oponen a ella. Si en el primer volumen el blanco del odio era la guerra en sí misma, en el segundo tomo el objeto de una perplejidad que roza con el ridículo es el propio Sherston, y en especial su costumbre (tan explotada en el primer volumen) de fácil antítesis.

El dinamismo de *Memorias de un oficial de infantería* reside en la penetración y la retirada: accesos constantes al centro de la experiencia en las trincheras, vueltas constantes al mundo "doméstico". "De modo que proseguirá, pensé; dentro y fuera, dentro y fuera, hasta que me ocurra algo". Con los repetidos fuera y dentro y los contrastes que se vuelven más perceptibles, George aprende "la verdad sobre la guerra": que está arruinando Inglaterra y que no existe ninguna buena razón para que continúe.

Al principio del libro, en la primavera de 1916, George descubre que tiene que estar ausente de las trincheras durante un período de dos semanas y por eso interrumpir lo que llama, debido a la muerte de Dick, "mi agravio personal con los alemanes". Le ordenan acudir a una absurda y optimista "escuela de guerra de puertas abiertas" en Flixécourt, y participar en un "simulacro de jornada de maniobras". Mientras tanto, Dick sigue sin ser vengado. En abril, George vuelve "dentro", reincorporándose al batallón cerca

de Mametz. Toma parte en una incursión, y, mientras juega al "guerrero feliz", sale voluntariamente en misiones para recoger a los heridos, una proeza por la que se le concede la Cruz al Mérito Militar.

Lo que viene después es que vuelve a encontrarse "fuera", de vuelta en la pastoril Butley, gracias a un incongruente permiso de siete días. Antes de volver a la primera línea acude a unas tiendas del Ejército y de la Marina y se autoabastece para la ofensiva del Somme, que todo el mundo sabe que se aproxima. Compra los dos pares de cizallas y un poco de salmón para llevar de vuelta a la Compañía C, pero piensa que sus oídos podrán sobrevivir sin la ayuda de un juego de Protectores Auditivos Patentados Mortleman. De vuelta al frente una vez más, se encuentra con los preparativos, ya muy avanzados, para el ataque del 1 de julio. La noche del 30 de junio sale al exterior y corta el alambre alemán con su propia cizalla. El día del ataque su brigada se encuentra en la reserva pero observa y lo anota todo en su diario. Le parece que el ataque va muy bien. Más tarde descubrirá la verdad. Tras un choque en el bosque de Mametz, donde se apodera de una trinchera alemana prácticamente solo, se ordena la retirada del batallón para que pueda descansar a 20 kilómetros detrás de la línea de fuego. Hay tiempo para que George renueve su relación con "David Cromlech" (Robert Graves), un oficial del 2° Batallón conocido por su brusquedad y vida desordenada, que despierta recelos y temor por su inteligencia y originalidad. Unos días más tarde se anuncia la muerte de Cromlech en High Wood, y pasarán dos semanas antes de que George descubra que la noticia es falsa; lo que ha ocurrido de verdad es que Cromlech ha resultado herido de gravedad.

Esta vez George desaparece del frente durante siete meses. Descubre que tiene más de 40 grados de fiebre. Le diagnostican

"enteritis" (¿fiebre tifoidea?) y se traslada de un hospital a otro, siempre retrocediendo, de Amiens a Ruán, de Ruán a Southampton, hasta que descubre que está en un hospital en el complejo universitario de Somerville, en Oxford. Las visitas que recibe por parte de un viejo amigo de la tía Evelyn, el señor Farrell, afable pero que no se da cuenta de la realidad, no le ayudan a cambiar su sensación de que fuera del frente está muy distante de la vida. Se recupera lentamente durante el mes de agosto de 1916, y disfruta de dos meses de baja por enfermedad en Butley y sus alrededores trollopianos.

Los muertos, en especial Dixon y Stephen Colwood, ocupan gran parte de sus pensamientos. No se atreve a pensar en Dick. El asunto del Somme sigue su curso: las cartas que le envían desde su batallón le informan de un ataque desastroso sobre Ginchy. Su amigo Dottrell escribe: "Sólo dos oficiales volvieron indemnes. C. S. M. Miles y Danby han muerto. En el batallón *ahora* no sobran las raciones". George dice: "Caminé por la habitación, silbando y enderezando los cuadros [incluido "El Amor y la Muerte"]. Luego sonó el gong para tomar el almuerzo. La tía Evelyn me habló de los higos de la vieja higuera, que eran los mejores que habíamos tomado ese otoño".

A principios de noviembre, un tribunal médico de Londres le declara apto para el servicio. Se reencuentra con Cromlech, que se ha recuperado de su herida en el pulmón, en el campamento de Clitherland, donde mientras asiste a los entrenamientos averigua unas cuantas cosas más sobre el rumbo de la guerra:

> La materia prima a la que había que entrenar iba de mal en peor. La mayoría de los que acudían ahora se habían incorporado al Ejército contra su voluntad y no había razones para que encontrasen soportable el servicio militar. La guerra ya no disimulaba su crueldad y locura. Lo que en los primeros días habían sido destacamentos de voluntarios, ahora eran multitudes de víctimas. Sencillamente, yo estaba comenzando a ser consciente de ello.

En el cercano Liverpool George ve cenando en restaurantes a quienes han aprovechado la guerra para lucrar y se pregunta si la conflagración tiene alguna justificación. ¿Estaba justificada la muerte de Dick?

En febrero de 1917 George es declarado apto para el servicio y se reincorpora a su regimiento, pero esta vez le destinan al 2° Batallón. Está ubicado en un odioso campamento lleno de barro, que se dispone a trasladarse más arriba, hacia Arrás. En todas partes George observa cómo la guerra está generando un nuevo cinismo y siente cómo su confusión va en aumento. Cada día es mayor la distancia entre sus dos polos opuestos. Graves describe a Sassoon diciendo: "Oscilaba entre el guerrero feliz y el pacifista amargado". [63] En abril, el batallón de George es enviado a la línea de fuego cerca de Arrás y comienza a perfilarse su conciencia intelectual y política. La visión de "un soldado inglés tendido junto a la carretera y con la cabeza destrozada de un modo terrible" es el detonante de sus primeras percepciones políticas. "En 1917", dice George, "estaba empezando a aprender que para la mayor parte de la población la vida supone una desagradable lucha contra injustas desigualdades, que culminan con un funeral barato". Aunque no llega al punto de Lear :

> ¡Oh, me he preocupado
> demasiado poco de estas cosas!,

ahora alcanza a entender que para algunos la guerra sencillamente es la continuación de la "vida" por otros medios, una simple agravación del terrible estado natural de las cosas, que es su destino normal. Están metidos en lo que George llama en *La evolución de Sherston* "la 'batalla vital'".

George está a punto de resultar herido y marcharse del frente al parecer definitivamente. Sassoon prepara este punto culminante escenificando a George y a un compañero oficial que reme-

moran la campiña de Kent antes de partir en una expedición con un grupo de granaderos:

> Así es que, mientras los grupos de exploración del terreno y los de las ametralladoras salían en fila por la puerta, con sus voces cavernosas y quejosas, nuestro refugio particular en el túnel de Hindenburg se llenaba de precarias evocaciones de la Inglaterra rural, y desafiábamos lo que nos rodeaba con recuerdos de nombres de parroquias y de granjas con rostros amables.

Unos minutos más tarde, George está limpiando las trincheras alemanas con granadas. Comete la imprudencia de mirar hacia fuera por encima del parapeto y recibe un disparo que le atraviesa el hombro, con lo que vuelve a estar de baja, tras pasar por la típica secuencia de tiendas de primeros auxilios y hospitales, de vuelta directamente a Londres. "En Charing Cross una mujer me entregó un ramo de flores y una hoja impresa por el episcopado de Londres en la que se me aconsejaba seriamente llevar una vida pura y frecuentar la Santa Comunión." En el hospital, aumenta su amargura devorando publicaciones liberales como *The Unconservative Weekly* de "Markingtons" (*The Nation* de H. W. Massingham). Le envían a recuperarse a la "mansión señorial de Nutwood", la finca que tienen lord y lady Asterisk en el campo (en realidad, lord y lady Brassey, en Sussex); su irritación es aun mayor al contrastar el contenido de las cartas de su batallón con los elevados pero vagos principios morales de optimismo teosófico de sus anfitriones.

El 7 de junio, en el preciso instante en que está en curso el ataque sobre Messines, almuerza –¡qué absoluta polaridad!– con Markington en su club de Londres y le oye insinuar que en esta guerra Gran Bretaña lo que quiere es apropiarse abiertamente de territorios. Después de consultar con "Thornton Tyrrell" (Bertrand Russell), y rebosante de celo y lleno de superioridad moral, redacta su declaración de insubordinación y desafío. Emprende la acción en la residencia de reposo en Butley, en donde alarga

cuidadosamente su permiso de un mes. Manda copias por correo a los periódicos y envía una directamente al campamento de Clitherland para "explicar" por qué no ha vuelto para que le asignen un destino. La declaración en sí confirma claramente la irremediable brecha que se ha abierto entre las dos Gran Bretañas, pero cuando Sassoon presenta a George escribiéndola se muestra satírico e irónico; habla de que "estoy al borde de la pataleta" y de que se ha convencido de que con su iniciativa "la verdad saldrá a la luz". La retórica de la declaración, que lo divide todo activamente en dos, soporta pocos matices o modificaciones:

> Pienso que la guerra la están prolongando deliberadamente los que tienen el poder de acabar con ella.
>
> * * *
>
> Pienso que esta guerra, a la que me marché considerándola una guerra defensiva y de liberación, se ha convertido en una guerra de agresión y conquista.
>
> * * *
>
> En el nombre de los que están sufriendo, protesto contra el fraude del que están siendo objeto; también pienso que puedo contribuir a acabar con la insensible complacencia de la mayoría de los que se han quedado en casa ante la ininterrumpida sucesión de agonías que no comparten y que no son capaces de imaginar.

Pero lo que descubre cuando finalmente se presenta en Clitherland, lleno de superioridad moral, no es la esperada reacción en contra. Para su asombro, todos se muestran muy amables con él, si acaso un tanto incómodos por su imprudencia. Contaba con enfrentarse al enemigo ante un melodramático tribunal militar. Irónicamente, las autoridades rehúsan aceptar el papel de enemigo que George insiste en adjudicarse. Esquivando la trampa binaria que ha tramado George, convocan un tribunal médico con carácter extraordinario para diagnosticarle una neurosis causada por su prolongada estancia en las trincheras y con sus mejores deseos le envían a un sanatorio para su cura. (El convaleciente David Cromlech oficia de astuto intermediario.) La solución es la

que George nunca hubiera imaginado; se cierra con una leve reprimenda no tanto por su sedicioso pacifismo como por su acostumbrada e ingenua visión binaria. La manera con que Sassoon trata ese hábito, 13 años más tarde, revela que conocía sus limitaciones intelectuales, emocionales y artísticas, aunque haya sido invitado a dominar la estructura y la textura de su memoria. Sassoon critica tanto su arte como su carácter en tiempo de guerra. Sabe cuál es su defecto de origen porque ambos vieron la luz en una situación tan extrema, mecánica y frenética como la Gran Guerra.

En el último volumen, *La evolución de Sherston* , George realiza, como dice, "un acercamiento definitivo a la madurez mental". Se da cuenta de que el desastre universal en que se ve envuelto sobrepasa su comprensión y, por tanto, con seguridad, también su influencia o capacidad de control. Un crítico riguroso encontraría la textura de *La evolución de Sherston* como la menos artística de los tres volúmenes: se advierten signos de impaciencia y fatiga. Uno de esos signos se encuentra en las acostumbradas y a veces embarazosamente afectadas intrusiones del autor, que destruyen su verosimilitud, como ocurre en este comienzo de capítulo: "Sentado en la mesa para resumir esta laboriosa tarea tras haber descansado durante 24 horas, me dije a mí mismo que 'realmente me encontraba preparado una vez más'". Otro indicio de fatiga es cuando Sassoon deja 73 páginas prácticamente en su formato original como diario sin molestarse en transformarlas en materia más próxima a la ficción. El libro se escribió en cuatro meses a finales de 1935, y sin lugar a dudas Sassoon estaba preocupado y descorazonado tanto por la Depresión como por los signos de que en Europa se iba a volver a prender la mecha de la Gran Guerra. Pero a pesar de los defectos que aparecen en sus elementos más insignificantes, la estructura global del libro es tan irónica en su narrativa como sus predecesoras.

Es el verano de 1917, Sherston ha llegado al "Hospital de Guerra Slateford" (en realidad, Hospital Craiglockhart para convalecientes de guerra), cerca de Edimburgo, anteriormente un lujoso centro de hidroterapia con amplios jardines y campos de golf. En Slateford, Sherston espera ser sometido a un melodramático martirio. Por el contrario, con lo que se encuentra es con las inusuales comprensión y humanidad del doctor (en ese momento capitán) W. H. R. Rivers, un distinguido neurólogo de cincuenta años, perteneciente al Cuerpo Médico del Ejército de su Majestad. Desde el principio, el pastoril Sherston está maduro para que le atraiga el personaje: "Su nombre tenía innegables libres asociaciones con paisajes agradables y tranquilos estuarios". Antes de terminar sus sesiones con George, el doctor casi se ha convertido en la versión de mediana edad del "amigo soñado". El golf, la tranquilidad y una comida aceptable son los aliados de Rivers, y en el otoño George comienza a sentirse avergonzado de que sus convicciones pacifistas le hayan conducido tan oportunamente al confort y la seguridad. Comienza a creer que, "sin duda, la realidad estaba al otro lado del Canal". Está obsesionado con una obrita de imaginería que es casi una escena de género costumbrista al modo de *Dinastías* de Hardy:

> Visualicé una columna interminable de soldados que desfilaban cantando "Tipperary", avanzando desde las zonas de retaguardia; los vi desfilar en silencio a lo largo de carreteras destrozadas y arrastrando sus rotas botas por el barro hasta llegar a un cráter abierto por la explosión de una granada y a una línea de fortines, en un paisaje en el que los árboles eran como muñones y esqueletos.

De pronto, George se siente insoportablemente abochornado por no encontrarse allí y tiene una apremiante necesidad de llevar a cabo su particular *coup de théâtre* ; es decir, sacrificar su vida en el frente, lo que irrebatiblemente validará la nobleza de su pacifismo. Concluye diciendo que "volver a la guerra tan pronto como fuese posible era mi única oportunidad para la paz". Y 13

años después de lo ocurrido no lamenta haber vuelto: "A pesar de que a [Rivers] no le gustaba la idea de mandarme a toda prisa de vuelta a las trincheras, era consciente de que se trataba de mi única salida. Y cada día que pasa estoy más convencido de cuánta razón llevaba". Rivers anima a George para que se presente ante un tribunal médico, que en noviembre le devuelve a su antigua situación. Pero cuando está preparado para este acto de sacrificio, George tiene dos pensamientos encontrados: durante un instante rebosa felicidad; al otro, rabia y amargura. En mayo embarca de vuelta a Francia, donde como consecuencia de los éxitos alemanes del mes de marzo se encuentra con un teatro deprimente, propicio para el sacrificio. "No me anima leer [en el *Daily Mail*] que nuestra línea ha avanzado un poco, cerca de Morlancourt, hasta una posición de gran valor táctico. Hace dos años estábamos viviendo allí y quedaban ocho kilómetros por detrás de nuestra línea de fuego".

Ahora es capitán, está al mando de una compañía y por lo tanto tiene un puesto más adecuado para proteger a sus hombres que como oficial de un pelotón, lo que le permitirá mostrarse escrupulosamente decente con ellos. Es un hombre maduro, de treinta y un años; la mayoría de los soldados son mucho más jóvenes. El afecto que les toma surge sobre todo cuando se fija en uno de sus subalternos, "El guapo Howitt" (en realidad, el teniente Jowitt), un "muchacho" de "ojos oscuros, cordial y atento". Es como si reapareciera el inquieto espíritu de Dick Tiltwood. (Éste podría ser el momento de señalar que *Las memorias de George Sherston* podrían perfectamente titularse *Hombres sin mujeres* . Es cierto que aparecen la tía Evelyn y lady Asterisk, pero en la trilogía sólo se hace mención a dos mujeres de la edad de George. En ambos casos se les asigna el papel de estridentes portavoces de la necedad política. Sherston siente desprecio por ambas.)

El capitán Sherston tiene un nuevo ayudante, su segundo en la línea de mando, el erudito "Velmore" (Vivian de Sola Pinto, luego catedrático de inglés en la Universidad de Nottingham). En las trincheras cerca de St. Hilarie, Sherston se vuelve cada vez más temerario. El 18 de julio saca sin necesidad alguna una patrulla nocturna de dos hombres para lanzar granadas a un puesto de ametralladoras alemán, convenciéndose a sí mismo de que "lo está pasando bien". Vuelve al amanecer, y uno de sus propios sargentos, que está de guardia, lo confunde con un alemán y le dispara a la cabeza.

A pesar del dolor y la confusión, Sherston se siente casi feliz; da por supuesto que lo ha matado una bala alemana, por lo que ha completado artísticamente su propósito de volver honrosamente al frente. Pero descubre que, para su vergüenza, sólo le han herido en el cuero cabelludo; unos días más tarde se encuentra (abochornado) de vuelta en Londres. El anticlímax le atormenta en su cama del hospital y maldice su existencia. Quiere que le maten. Mientras se atormenta menospreciándose, Rivers entra en su habitación e impide que pierda la razón:

> Se sentó al lado de mi cama sin pronunciar palabra y fue tal la bendición que me trajo su sonrisa, que valía el mal trago por el que había pasado. "¡Bueno, Rivers, no sabes lo bien que lo he pasado desde la última vez que te vi!", exclamé. Y comprendí que era eso lo que yo estaba esperando.

Suena tan parecido a lo que pudieran ser las palabras finales de una "novela", que nos preguntamos qué porción de *Las memorias de George Sherston* caben dentro del género narrativo.

Como ya indiqué, la trilogía está estructurada cuidadosamente para que un superficial cazador de zorros encarne la irónica redención a la que le someterán unos terribles acontecimientos. Si en el primer volumen se celebran calurosa y francamente las delicias de un deporte desprovisto de inteligencia, deporte que se rememora de nuevo, con sumo placer, en el último tomo, los acon-

tecimientos que se producen al final convierten a George en un ejemplo ilustrativo de aquella frase, que data del siglo XVIII , de William Shenstone: "El mundo podría dividirse en gente que lee, gente que escribe, gente que piensa y cazadores de zorros". [64] La finalidad de la trilogía es revelar cómo George, ante esta nueva situación, es capaz de comprenderlo y cuál es el precio de esa comprensión. Es decir, la trilogía plantea una cuestión "moral"; sin embargo antes, en su vida, Sassoon no se planteaba una cuestión moral.

Y es que durante los años de los que se ocupa en las *Memorias* Sas-soon era conocido no como cazador de zorros, sino como un poeta que publicaba sus poesías, engolfado en su carrera literaria y muy preocupado por promocionarla. Éste era el centro de su vida, pero eso no se menciona para nada en los *Memorias* . Para averiguar algo al respecto debemos acudir al *Viaje de Siegfried* , donde confiesa que "Sherston era una versión simplificada de mi 'yo exterior'. Se le negó la complicada oportunidad de ser un poeta soldado". [65] Aunque "Sherston" admite que lee un poema de tanto a tanto, nunca cuenta que Sassoon publica gran cantidad de poesía, lo cual considera importante, que la gente lo lee con interés y que se le comenta con frecuencia. Lo cierto es que era importante en el mundo literario londinense y que fue nada menos que Virginia Woolf quien escribió la crítica de *Contraataque* para el suplemento literario de *The Times* . Él suprime por completo la amistad que en el ámbito de la poesía tenía con Wilfred Owen en Craiglockhart. Owen dirigía *The Hydra* , la revista de ese hospital, y ambos publicaban en ella sus poesías. La única ocasión en la que Sherston cita la revista es para definirse como un lector muy ocasional e inconstante, que recuerda su humorismo. V. de S. de Pinto cuenta que la razón por la que le llenó de satisfacción ser nombrado segundo de a bordo de Sassoon era porque

se trataba del "autor de *El viejo cazador* ". Lo primero que dijo Pinto al conocer al nuevo comandante de su compañía fue: "esto ¿es usted el poeta Siegfried Sassoon?". Acababa de publicarse *Contraataque* y por lo que parece Sassoon se llevó varios ejemplares consigo al frente, ya que le escribió una dedicatoria a Pinto justamente antes de que ambos partiesen para la línea de fuego en julio de 1918. [66] Sherston no lo menciona. En un momento determinado de *La evolución de Sherston* nos dice que siente la tentación de dar los nombres de dos novelistas (se trata de Bennett y de Wells, como Sassoon pronto revelará en *El viaje de Siegfried*) [67] que le escribieron sobre su postura pacifista mientras estaba en Craiglockhart. Pero decide no nombrarlos, explicando que, "de un modo u otro, pienso que si hubiese puesto sus nombres sobre papel mi pequeño relato, tan cuidado, hubiese rebasado ese marco". Creo que no nos equivocaríamos si tuviéramos en cuenta ese *marco* para explicar la estructura irónica que requiere Sherston para no ser poeta, para no ser siquiera literato, para encubrir que tenía acceso a gente de renombre en el mundo literario. Y yo pienso que la razón de ello es que Sassoon quiere que sus contrastes sean lo más llamativos y dramáticos posible. Es cierto que un poeta es lo contrario de un oficial de infantería, pero existe un contraste aun mayor entre el cazador de zorros que rebosa salud y un neurasténico enfermizo.

Por lo tanto discrepo categóricamente con Arthur E. Lane, quien dice: "*Las memorias de George Sherston* en absoluto son una obra de ficción, a no ser que uno acepte el uso de seudónimos como Thornton Tyrrell (Bertrand Russell) y David Cromlech (Robert Graves)". [68] Yo diría que se mire por donde se mire, las *Memorias* son una obra de ficción y que resultaría imposible precisar en qué se diferencia de cualquier narración escrita en primera persona (y "primera novela") basada en la experiencia per-

sonal del autor. Da la impresión de que no se entienden bien las normas comúnmente aceptadas sobre las primeras novelas disfrazadas de memorias: no hay más que advertir la inocente interpretación literaria de la carta enviada al *Daily Telegraph* el 13 de septiembre de 1967 por Wintringham N. Stable, que había sido comandante en los Reales Fusileros Galeses, y que estaba desconcertado por las muchas y notorias huidas de la "realidad". Como no admite que se trata de una obra de ficción, puede achacar las fugas a un lapso memorístico provocado por algún tipo de "trastorno mental":

> Más bien pienso [...] que la herida en la cabeza [de Sassoon] puso en marcha algún proceso de desorden mental. [*La evolución de Sherston*] [...] contiene una serie de imprecisiones relacionadas con acontecimientos ocurridos en un período determinado y deduzco que su herida en la cabeza es hasta cierto punto responsable de desvirtuar sus recuerdos.

Incluso aceptando el hecho de que en las *Memorias* de Sassoon los acontecimientos históricos y la ficción personal vayan de la mano, lo que queda claro es que lo que prima no es la fidelidad a lo real sino su elaboración artística.

Y el significado que tiene esa elaboración en Sassoon constituye, en gran medida, la materialización de los contrastes. Se traduce en la aplicación de una visión binaria en todas partes, hasta en los más pequeños detalles. Ya nos hemos encontrado con uno de esos detalles en un fragmento de las *Memorias de un oficial de infantería* , el enfrentar el antes y el después, y donde el contraste, irónicamente, se tiene en pie gracias a una aliteración simétrica metódica: "Lo que en los primeros días eran *d* estacamentos de *v* oluntarios, ahora eran *d* emasiadas *v* íctimas". Un efecto similar, aunque más complicado, se encuentra en la reflexión de George sobre su futuro: "Comparé la *p* erspectiva de *e* star en una *c* elda de una *p* risión con la *t* rivial *s* erenidad de esta *s* usurrante tarde de *v* erano". No tenemos más que echar un vistazo a las páginas

de *Oficial de infantería* para encontrarnos constantemente con el contraste:

> Aquella noche mi temperatura era la normal, lo que me recordaba que este cambio del servicio activo a la invalidez no era más que una profunda experiencia psicológica.
>
> * * *
>
> Parkins era un contraste evidente con esa sencilla juventud.
>
> * * *
>
> El contraste entre la Línea de Fuego y la Base Militar era una vieja historia.
>
> * * *
>
> Todo lo que encontraba en la hermosa habitación era la antítesis de la fealdad y la incomodidad.

A veces, toda una escena basa su dinamismo en la aparición de una serie de elementos sucesivos que resultan "graciosos" o "raros", es decir, del contraste entre lo que se espera y lo que es real. En esta escena nos encontramos con tres apariciones que se suceden rápidamente:

> Un domingo de enero [1916] me concedieron un permiso para ir a Amiens. [...] Dick vino conmigo. Tras un buen almuerzo, visitamos la catedral, que contrastaba con la vida que llevábamos. Pero estaba repleta de soldados británicos de visita; los escoceses, con sus faldas, recorrían la nave de arriba abajo como si hubiesen conquistado Francia y recuerdo haber visto a un oficial japonés moverse rápidamente, observando con expresión de curiosidad.

Hasta la técnica de la narrativa está condicionada por la visión binaria, como vemos en *La evolución de Sherston:* "Existen dos modos de contar bien una buena historia, rápida y lentamente". Y también están los contrastes estructurales más amplios que dominan la trilogía; cuerda e inocente, la tía Evelyn en casa, la perturbada Europa en el extranjero; Butley en casa, Bapaume en el extranjero; el antiguo Sherston en acción, el actual Sassoon escribiendo. Para Sassoon, "la línea" lo divide todo y siempre lo hará. Su ininterrumpida costumbre de imaginar es resultado de los recuerdos en *Memorias de un cazador de zorros* : "El paisaje estaba

frente a nosotros; de signo parecido al que teníamos detrás, pero con la misteriosa y desconocida cualidad de estar 'tras las líneas alemanas'".

EL ENEMIGO PERSISTENTE

Al observar los escritos, la retórica y los convencionalismos que llegaron tras la guerra, es fácil encontrar división por todas partes, y hay que ser cautos para no achacarlo todo a la huella dejada por cuatro años de bipolaridad. Pero el mundo moderno elige unos senderos determinados que parecen seriamente influidos por un proceso de antagonismos al que nos acostumbró la guerra, tanto en aquellos que lucharon en ella como en los que no lo hicieron. Por ejemplo, en lo que en apariencia está tan alejado de la guerra como la percepción de Eliot en el año 1921 de que el concepto de "disociación de la sensibilidad" podría ser una manera eficaz de sugerir lo que le ocurrió a la poesía inglesa en el siglo XVII . Desde su perspectiva, el pensamiento y la percepción, el intelecto y la reflexión, se aliaron para crear lo mejor de la obra de los metafísicos y luego se separaron y se retiraron para formar dos campos. Ésa parecería ser la característica "del período" en la operación analítica binaria de Eliot, lo mismo que en la avidez con que fue recibida. Nos hace recordar la "conciencia separada" de Hugh Selwyn Mauberley, un fenómeno psicológico, perceptible en la década de 1920 como nunca lo había sido anteriormente. Y dentro de su lenguaje figurado, la formulación de Auden de que "no sirve de nada elevar la voz" parece indicar el origen de dicha disyunción:

> Mi columna vertebral tenía una base
> y yo reconocía el rostro del general.
> Pero ellos han cortado los alambres
> y ya no sé lo que quiere el general.

Otro fenómeno que es especialmente susceptible a esa "división" es la popularidad que alcanzó después de la guerra, quizás

en especial en la Universidad de Cambridge, el famoso precepto con el que comienza *Howard's End* , de Forster, que se publicó cuatro años antes de la guerra: "Sólo conectar". Para entusiasmarse con la idea de conectar, primero es necesario percibir las cosas como lamentablemente distanciadas o activamente opuestas y polarizadas. "Podría decirse", apunta Goronwy Rees, "que las dos palabras 'sólo conectar', de una simplicidad tan seductora, de una ambigüedad tan engañosa, tuvieron más influencia durante las dos últimas guerras mundiales en la formación de las actitudes emocionales de la clase dominante inglesa que ninguna otra frase". [69]

Habría que admitir que éstas son sutiles manifestaciones del persistente poder de la costumbre del adversario. Muchos años después de la guerra existen testimonios donde se hace más patente esa persistencia de posguerra y su fuerza para influir en la mente y determinar su visión intelectual. Un ejemplo es la mente de Pound, con su constante olisquear al enemigo y su regodeo cuando exhibe las facultades del adversario. Lo mismo ocurría con la mente de Wyndham Lewis. No sólo se sentía feliz al referirse a sí mismo como "El Enemigo", sino que también se inclinó por titular su revista, que comenzaría a publicarse en 1927, *The Enemy: A Review of Art and Literature* . (A su manera, fue precursora de la revista norteamericana *Fuck you! A Magazine of the Arts* , que se publicaría posteriormente.) Los manifiestos antitéticos de Lewis, *Blast* , "criticando" ["blasting"] una serie de fenómenos y "bendiciendo" ["blessing"] otros, se hicieron famosos durante los años 1914 y 1915. "HUMOR CRÍTICO –Curandero es la droga INGLESA que define la imbecilidad y la somnolencia [...] DEPORTE CRÍTICO [...] los años CRÍTICOS de 1837 a 1900." Por otro lado, "BENDICE al PELUQUERO [...] que corrige los grotescos anacronismos de nuestro físico [...] BENDICE A SWIFT por su triste y solemne sentido del hu-

mor". Se pusieron tan de moda estos listados donde se desplegaba un procedimiento antagónico de ese tipo que, como recuerda Waugh, tras la guerra los Jóvenes Brillantes se apropiaron de todo aquello. En una fiesta elegante y muy a la moda en *Cuerpos viles* (1930), la señorita Mary Mouse dice: "¿No te pareció ingeniosa la invitación?, la escribió Johnny Hoop". Y Waugh añade el siguiente pie de página:

> Quizás requiera una explicación; por entonces había tres tipos de tarjetas de invitación: la habitual, donde figuraba un nombre, un *En casa* , con la fecha, hora y dirección; luego se encontraban las que procedían de Chelsea: *Noel y Audrey celebran una pequeña juerga el sábado por la noche: por favor acudid, y si podéis traed también una botella* ; y por último estaba el tipo de invitación que Johnny Hoop solía copiar de *Blast* . [...] Esas tarjetas mostraban dos columnas impresas y muy juntas la una de la otra; en una se encontraban las cosas que odiaba Johnny, y en la otra lo que pensaba que le gustaba. Johnny Hoop escribía la mayor parte de las invitaciones para las fiestas patrocinadas por la señorita Mouse. [72]

Es indudable que la guerra le proporcionó a la crítica literaria un arsenal de imágenes militares para sugerir lo que se consideraba de crucial importancia en sus procedimientos antagónicos. Al escribir *Ciencia y poesía* en 1926, I. A. Richards estudió la manifiesta vulnerabilidad de los estudios humanísticos, amenazados por el enemigo, "la Ciencia", que está "entrando en acción". Partía de una vívida imagen de las bombas haciendo pedazos las trincheras alemanas, como el 7 de junio de 1917, en Messines –y esto es lo interesante–, imaginando que las trituradas trincheras no estaban pobladas por un aparente enemigo, los científicos, sino por humanistas de su propio credo:

> Sólo ahora está empezando a entrar en acción la más peligrosa de las ciencias. No me refiero tanto al psicoanálisis o a la psicología de la conducta como a la materia que las abarca. Es muy probable que la línea Hindenburg, hasta donde se retiró la defensa de nuestras tradiciones como consecuencia de las violentas arremetidas del siglo pasado, vuele en pedazos en un futuro próximo. Si esto llegase a ocurrir, podría producirse una debacle mental que el hombre no ha experimentado hasta ahora. Entonces, como predijo Matthew Arnold,

> seríamos arrojados a la poesía. La poesía [¿como una reserva?] podría ser nuestra salvación. [71]

Al revisar este fragmento nueve años más tarde, Richards se permite contemplar esas cuestiones de una manera muy severa. Hace desaparecer la imaginería de la violenta explosión y sugiere una escena más civilizada inspirada en la relación entre los atacantes y los defensores. Esta vez nada "vuela en pedazos" y el ataque no genera una "debacle". Aunque "puede defenderse oficialmente" –está marcada en los mapas del Estado Mayor como "nuestra"–, las tropas que entran en escena sencillamente abandonan e ignoran la "línea" humanística. Los supervivientes que se retiran a consecuencia de la explosión provocada por la mina ya no "son arrojados" a una nueva posición defensiva en la retaguardia; lo que ocurre es que los soldados agotados y experimentados más bien desaparecen:

> Sólo ahora está empezando a entrar en acción la más peligrosa de las ciencias. No me refiero tanto al psicoanálisis o a la psicología de la conducta como a la materia que las abarca.
>
> La línea Hindenburg, hasta donde se retiró la defensa de nuestras tradiciones como consecuencia de las violentas arremetidas del siglo pasado, aún puede defenderse oficialmente (por ejemplo en las universidades), pero en realidad está abandonada puesto que carece de valor tanto defensivo como ofensivo. La lucha se desarrolla en otro lugar. [72]

Al parecer, el paso de nueve años le ha demostrado a Richards que el enfrentamiento no es tan melodramáticamente antagónico como imaginó cuando la proximidad de la guerra era mayor.

Pero hay una generación posterior, a la que le gusta considerarse muy politizada, especialmente cuando se debaten cuestiones literarias, que encuentra indispensable la exagerada imaginería del enfrentamiento en el campo de batalla. Así vemos cómo en 1973 Anthony Thwaite habla por la radio de "dos poesías", el tipo de poesía compleja y tradicional, pensada para que un único lector la comprenda tras una ardua tarea de concentración, y la de

estilo pop, que se escribe para ser escuchada en una cafetería o en un pub. Al lamentar el enfrentamiento entre esos dos tipos de poesía, Thwaite desarrolla la imaginería correspondiente al período de entre 1914 y 1918: habla de "fuerzas" y del "enemigo"; insiste (utilizando la expresión en dos ocasiones) en que la oposición entre las dos poesías se encuentra "estacionada en punto muerto" y además en que quienes escriben poesía pop piensan en su enemigo como en "una autoridad atrincherada". Se hace alusión al "peligroso campo de minas de la ambigüedad" y a aventurarse en "territorio hostil". Sin embargo, en este momento los mejores poemas son "aquellos que se mantienen por encima de la batalla". Thwaite cita el polémico prólogo de *Los niños de Albión* , que es una antología de poesías infantiles recopiladas por Michael Horovitz. Uno de los pasajes de Horovitz –quizás el detonante para refutar la imaginería de Thwaite– combina las viejas y "heroicas" figuras militares ("legiones", "blandiendo estandartes") con las imágenes de la Gran Guerra, de minas explosionando y trincheras cavadas a toda prisa en campos cenagosos durante las retiradas:

> En Oxford vi jóvenes talentos enterrados vivos, a los que se enseñaba a mentir del modo más elegante, convincentemente descritos por Eliot con su caligrafía de huesos resecos. Legiones de profesionales huecos, blandiendo estandartes de la Nueva Crítica y de *Nuevas líneas* , que volvían a colocar sus trincheras, defendían el campo embarrado y se repartían los despojos. [73]

La histeria de la primera oración de Horovitz, con su tensa seudofigura de semianalfabetos, "descritos [...] con su caligrafía de huesos resecos" es habitual en los debates críticos inspirados en convicciones de rectitud política. A medida que el discurso literario va tomando conciencia política, es normal que se valga de características retóricas tomadas de los procedimientos políticos antagónicos de la posguerra. Y eso le sienta fatal. Como dice Correlli Barnett de las actitudes populares en relación con la moder-

na política internacional: "Aún se encuentra entre nosotros el patrón implantado durante la Gran Guerra; las cuestiones internacionales de relevancia todavía se ven en sencillos términos moralistas e idealistas, como si se tratase de ardorosas cruzadas". [74] Esta costumbre fue la que convirtió a la Guerra Civil española en algo tan deprimente para Orwell. Como nos dice en "Dentro de la ballena":

> Lo que me atemorizó enormemente en la guerra en España no fue tanto la violencia de la que fui testigo, ni siquiera las disputas entre los partidos en la retaguardia, sino la inmediata reaparición en círculos de la izquierda de la mentalidad de la Gran Guerra. Exactamente los mismos que durante veinte años se habían reído burlonamente de la histeria guerrera, considerándose superiores, ahora eran los que avanzaban impetuosamente hacia la miseria mental de 1915. Todas las idioteces de los tiempos de guerra con las que estábamos familiarizados, la caza del espía, el husmeo de la ortodoxia (Huelo, huelo. ¿Eres un buen antifascista?), los relatos sobre increíbles atrocidades, se pusieron en boga como si los años que habían pasado nunca hubiesen transcurrido.

Lo que viene a ser lo mismo que decir que "en 1937 toda la intelectualidad estaba mentalmente en guerra". [75]

Tras tanto ardor y peligro, tanto barro pegajoso y opiniones incendiarias como las de Thwaite y Horovitz, resulta refrescante volver a una tradición más ingeniosa. Hay un dato de la historia de la literatura que no siempre se menciona y es que el año 1928, una década después de la guerra, es importante por dos tipos de libros extraordinarios: por un lado, las primeras memorias sobre el conflicto bélico que se marcan el objetivo de recordar "la verdad sobre la guerra" y, por el otro, las novelas inteligentes que muestran a una generación de jóvenes brillantes en guerra con sus mayores. En 1928 se publican *Sin novedad en el frente* , de Remarque, el primer volumen de *Final del viaje* , de Sherriff; también las *Memorias de un cazador de zorros* , de Sassoon; *Susurros de guerra* , de Blunden; *Un oficial en el Somme* , de Max Plowman; y *Passchendaele y el Somme* , de Hugh Quigley. Al mismo tiempo y

en los mismos mostradores de las librerías encontramos *Contrapunto* , de Aldous Huxley; y *Decadencia y caída* , de Waugh.

La psicología y la dinámica de esta interesante coincidencia se menciona en las memorias de Christopher Isherwood, *Leones y sombras: una educación en los años veinte* (1938), que registra la permanencia después de la guerra del sentido binario y el predominio del concepto de "enemigo", primero en el colegio y luego en la universidad. "El [curso] sexto", dice Isherwood, que contaba catorce años en 1918, "aún se componía de muchachos que se habían librado por los pelos de ser alistados a la fuerza, de potenciales oficiales de infantería entrenados con expectativas de una violenta y breve carrera en las trincheras: habían superado su vida escolar mucho antes de dejar el colegio". El armisticio los encontró plenamente preparados para los procedimientos antagónicos, pero esta vez se cortó la acostumbrada salida: "Ahora, de pronto, se les cerraron las puertas de esa profesión universal del soldado y parecía que sus alternativas eran poco claras y poco interesantes". [76]

Una consecuencia de la persistencia subliminal de la "guerra" fue el entusiasmo con el que los alumnos inteligentes y sensibles concebían como una forma de lucha sus relaciones con los restantes universitarios. La línea divisoria dejaba a un lado a los ascetas, a los ingeniosos, a los sediciosos y a los ganadores. Al otro lado estaban los profesores universitarios, los satisfechos, los "primos" y los perdedores. Era una guerra muy parecida a aquella que cerca de un año antes había tenido lugar entre la tropa y el Estado Mayor. En su guerra contra el "Estado Mayor" de Cambridge, el aliado del joven Isherwood era Edward Upward, al que llama Chalmers. "Todo el *establishment* ", dice, "parecía como si ofreciese un enorme soborno tácito. Nos atrincherábamos del mejor modo posible, en la intimidad de nuestras habitaciones,

jurando que nunca nos traicionaríamos los unos a los otros, que nunca olvidaríamos que había 'dos bandos' y la existencia de un permanente y necesario estado de guerra". "Preparábamos", dice, "una colosal ofensiva contra los profesores".

Con asombrosa clarividencia y honestidad, Isherwood analiza lo que realmente le motivaba: "Nosotros, los jóvenes escritores de mediados de los años veinte, sufríamos todos más o menos inconscientemente el sentimiento de culpa por no haber tenido la edad para tomar parte en la guerra europea". Y mientras continúa, podríamos captar la sustancia y el tono de un escritor de la Segunda Guerra Mundial como Mailer:

> Como la mayor parte de mi generación, me obsesionaba un complejo de sobresaltos y anhelos vinculados a la idea de "guerra". En su sentido más genuinamente neurótico, la "guerra" era La Prueba. "¿Tienes lo que hay que tener para ser un hombre?" Probabas tu valor, tu madurez, tus proezas sexuales. Creo que ansiaba inconscientemente someterme a esta prueba, pero también temía fracasar. Temía tanto fracasar –lo cierto es que estaba seguro de que fracasaría– que conscientemente negaba mis deseos de ser puesto a prueba. Negaba mi mórbido e insaciable interés por la idea de "guerra".

De ahí procede la frenética e inteligente traslación de la idea de guerra a las extravagantes fantasías ideadas por Isherwood y Upward. El *establishment* universitario y los que creían en él se convirtieron en "el combinado" o en "el otro bando", una conspiración contra el ingenio y la decencia; el mundo al que se enfrentaban Isherwood y sus amigos se denominaba, con una dosis apropiada de imaginería de trinchera, "El hostal de 'Las Ratas'". Este enfrentamiento fantástico ("Por todos lados veíamos agentes enemigos") probablemente nos choque como simbolización de algunas de las paranoicas oposiciones, desplazando también los crudos factores extremos de una guerra posterior, en *V* . y *El arco iris de la gravedad* , de Thomas Pynchon.

Los juveniles intereses literarios de Isherwood indican con claridad la obsesiva fuente de su humor antagónico. Entre los poetas

favoritos tanto de él como de "Chalmers" se encuentra Wilfred Owen. El título del primer intento de novela de Isherwood, "Leones y sombras", procede, como revelará él mismo, "de un fragmento de *Partículas de fuego* de C. E. Montague (que fue sobre todo un narrador de historias de guerra)". Sin lugar a dudas, Isherwood también conocía *Disenchantment* [Desencanto] (1922), una de las críticas más tempranas a la manera con que se hizo la guerra, a la contribución del gobierno al rápido viraje del idealismo al cinismo durante el conflicto bélico, y al olvido de los veteranos después de la guerra. Cuando Isherwood da ejemplos de la textura de "Leones y sombras", parece estar bastante cerca el paisaje de la guerra en Francia. Por ejemplo, "Leonard Merrows", al pensar sobre la casa en la que pasó su niñez en Inglaterra, recuerda que "las tejas se habían desprendido del tejado del cobertizo de los carruajes"; se alude a las ratas y se nos dice que "abajo, al lado del río, donde había un hueco en el muro del jardín, el prado fluía como la marea, desplegando una ola tras otra de amapolas". Aquí resulta chocante el empleo de metáforas asociadas con los ataques de infantería durante la guerra para describir de un modo doméstico: *hueco, marea, ola* . De estos detalles Isherwood recuerda: "Los fragmentos que he citado me resultaban tan bellos en la intimidad que, al releerlos, a veces los ojos se me llenaban de lágrimas".

Finalmente, Isherwood cuenta cuánto le interesaba reflejar en una novela sus sentimientos sobre la incansable guerra y el título que le pondría: "Un memorial de guerra" o "El memorial de guerra". "Sería sobre la guerra", dice. "No sobre la guerra en sí misma sino sobre el efecto que la idea de 'guerra' ha producido en mi generación." Cuando en 1932 finalmente publicó *El memorial* , dejó que Eric, su joven héroe de posguerra, especulase sobre lo que hubiera pasado si le hubiese tocado hacer la guerra.

> Eric vio cómo vivían juntos en el campamento de instrucción, observaba cómo él y Maurice hacían instrucción, cómo les enseñaban a pelear a la bayoneta, embarcaban en un buque de transporte de tropas, dando vivas desde los trenes franceses –¿estamos desanimados?–, llegando a nuestros alojamientos, subiendo hacia la línea de fuego a lo largo de las trincheras de comunicación, esperando, bajo una lluvia tenue, la llegada de la hora H.

Al igual que Anthony Burgess en *The Wanting Seed* [La semilla defectuosa] (1962), Isherwood ha acumulado el máximo número de clichés sobre la Gran Guerra. Parte de ellos los aprendió de un joven veterano que conoció en Cornualles, donde las galerías en desuso de minas de estaño abandonadas parecían "cráteres abiertos por la explosión de las bombas y rodeados por alambradas de espino". Este veterano, "Lester", desvía la conversación a sus recuerdos de la guerra:

> Creo que nunca sospechó con qué violencia me afectaron sus anécdotas sobre horribles sucesos, que relataba con tranquilidad y carencia de emoción. Antes, muchos hombres entrados en años me habían contado innumerables historias sobre la guerra, y la novela de guerra comenzaba a ponerse de moda; pero Lester, en solitario, tenía el don de hacer que todos esos horrores y obscenidades tan distanciados en el tiempo pareciesen reales. Mientras escuchaba, siempre me planteaba la misma cuestión; constantemente trataba de ponerme en su lugar.

Pero la única guerra que se le ofrece a Isherwood es la que le enfrenta a los profesores universitarios. Se pone como objetivo ganarla y acabar con el "otro bando" para siempre. Su estrategia consiste en suspender su examen de reválida; pero debe suspenderlo con tal astucia y tan escandalosamente que perder será como ganar. "Mi acción debe estar ligada al mismo examen de reválida", dice, "¡eso es!, debo entrar en la sala de exámenes y escribir mis insultos como respuestas a las preguntas". Para no tener manera de aprobar, se niega a entrar en "los refugios subterráneos" –por supuesto, la figura proviene de las trincheras–, quema sus apuntes y se desembaraza de sus libros de texto. Su asalto al "Combinado" debe ser arrebatadoramente inteligente, y lo es: su

arma son los "versos encubiertos". Por ejemplo, respondiendo a una pregunta sobre la Restauración, escribe lo siguiente en su examen:

> Cuando por fin volvió Carlos II, la mayoría de los ingleses lo recibieron más con alivio que con verdadero afecto. Las hogueras se encendían para dar de nuevo la bienvenida a los Estuardo; no hubo lamentaciones por las costumbres puritanas, el período de ayunos y los días de asueto. La gente estaba harta de la ley marcial y del lugarteniente general. Lo único que anhelaban era una monarquía.
>
> Y, además, Oliver ya había muerto y Ricardo había fracasado como Lord Protector; ahora que la lenta corriente de opinión llegaba a un clímax, reclamaba a Carlos; puesto que se habían quedado sin líder, ahora todos los Cabezas Redondas se resignaron a no provocar trastornos.

"El 'otro bando'" no fue tan estúpido como para no reconocer el descaro de un soneto singular e Isherwood se vio pronto obligado a tener una entrevista con su tutor escolar. "¿Qué le podía contar? [...] ¿Cómo le iba a decir que habíamos conspirado con frecuencia para hacerle pedazos con una bomba?" Los adversarios de Isherwood recordarán a otros en obras que prolongan la tradición: por ejemplo, el anciano necio y complaciente de las novelas de los años treinta de Anthony Powell, o figuras como el profesor Welch en *Jim, el afortunado* (1953), de Kingsley Amis. El Estado Mayor de la Gran Guerra y el "frente patriótico" se fusionan para adoptar la forma del enemigo común, que sigue siendo el socio de un club, el profesor universitario, el sacerdote, el director de una publicación, el político, el industrial. Por lo tanto, el enemigo son todos los relacionados con el Estado Mayor.

En 1926, C. G. Jung tuvo un sueño inquietante pero instructivo. Soñó que "volvía de la línea de fuego con un hombre pequeño, un campesino que iba en su carro tirado por caballos. En torno a nosotros, por todas partes estallaban las granadas y yo sabía que teníamos que irnos lo más rápido posible, ya que era muy peligroso". Luego añade la siguiente nota:

> Haciendo una lectura psicológica, las granadas que caían del cielo eran misiles que provenían del "otro bando". Por lo tanto, eran efectos que emanaban del subconsciente, del lado oscuro de la mente.

Y continúa, para aclarar el posicionamiento de la narrativa de las décadas de 1920 y 1930:

> Lo ocurrido en el sueño sugiere que la guerra, que en el mundo exterior había tenido lugar unos años antes, aún no había terminado, ya que se repetía incansablemente en la psique. [7.7]

IV
MITO, RITUAL Y LEYENDA
UN NUEVO MUNDO DE MITOS

Fue en diciembre de 1916 cuando el subteniente Francis Foster padeció lo que luego llamaría "la experiencia más trascendental de mi vida". Era un oficial novato y tímido cuando se incorporó al frente con la Compañía C (en el Regimiento del Este de Lancashire). El comandante de su compañía comprendió que necesitaba tranquilizar a su nuevo joven oficial si quería que fuese de alguna utilidad. Por lo tanto, al anochecer se lo llevó a dar una vuelta muy arriesgada e improvisada por la tierra de nadie, que culminó con una exhibición que consistió en fumar cigarrillos en un bosquecillo de sauces situado entre las líneas y conocido por su peligrosidad. El comandante se mostraba impasible y a Foster se le pasó el miedo de repente. "Como no tenía ya miedo", recuerda, "me invadió la euforia. Pero no puedo entender qué fue lo que me transformó. Era como si la totalidad de mi ser se hubiese convertido en otra persona, o como si llevase otra vida". [1] Max Plowman recurre a una imagen parecida e igualmente solemne cuando describe lo que siente al ser relevado de una posición de peligro: "Es maravilloso encontrarte fuera de las trincheras: es como volver a nacer". [2] Para Henry Williamson, los que "padecieron la enajenante lejanía de la batalla no se derrumbaron, sino que volvieron a nacer", [3] y también una parecida retórica de la transformación domina el recuerdo de Ernest Parker al dirigirse por primera vez a la línea de fuego: "No podíamos imaginar el efecto que produciría esta experiencia en nuestras vidas pero sabíamos que era improbable que sobreviviésemos sin experimentar algún cambio interno. Ahora marchábamos hacia esa transmutación de nuestras personalidades". [4] En los combates de infantería, las

cuestiones personales en juego son tan trascendentales que es natural que se hable de "bautismo de fuego". "Aún somos una generación de principiantes", dice Charles Carrington, una generación poseedora de "un secreto que nunca se podrá revelar". [5] Y tras el rito iniciático del bautismo, hay una posibilidad de resurrección. De vuelta, por lo que parece, de patrullar infructuosamente, Blunden dice "nos recibieron como a Lázaro". [6] Y Sassoon escribe: "Últimamente me sentía mucho mejor, puesto que mi amigo Cromlech había resucitado". [7]

Un mundo de "secretos", transmutaciones, metamorfosis y renacimientos como éstos es un mundo en el que resurgen los mitos. A través de los siglos XVIII y XIX se retrocede hasta los modos de pensamiento y percepción renacentistas y medievales. Que un mundo impregnado por el mito pudiese adquirir forma en mitad de una guerra que representaba el triunfo del industrialismo, del materialismo y del mecanicismo modernos es una anomalía que vale la pena analizar. La consecuencia de un terror indescriptible, duradero, y que se sobrellevó de un modo inexplicable, no sólo es lo que Northrop Frye definió como un cristianismo "desplazado". El resultado también es una plétora de primitivas supersticiones, talismanes, prodigios, milagros, reliquias, leyendas y rumores.

RUMOR, FICCIÓN Y FE

El rumor, "pintado lleno de lenguas", como escribió Shakespeare, está presente en todas las guerras. En la Gran Guerra el rumor y la leyenda abundaron de modo extraordinario. Era como si un generalizado impulso humano de invención se hubiese desatado dramáticamente a causa de la novedad, la inmensidad y lo grotesco del proceso. La guerra en sí misma era evidentemente un invento terrible y en ella valía todo. Lo que rememora Marc Bloch sobre el escepticismo invertido procede de su experiencia en las trincheras francesas, pero también es extrapolable al escenario

británico. “La opinión reinante en las trincheras”, observa, “era que podías creerlo todo salvo lo que se publicaba”. Sobre este escepticismo con respecto a lo oficial, Bloch dice que es “un prodigioso resurgir de la tradición oral, la antigua madre de los mitos y las leyendas”. Así pues, irónicamente, “los gobiernos limitaron el acceso de los medios de comunicación a los soldados en el frente y prefirieron un modo de pensar primitivo al acceso a los periódicos, las hojas informativas y los libros”. El resultado generó un acercamiento al entorno psicológico popular de la Edad Media, donde el rumor se difundía no, como ahora, por los repartidores de las raciones de comida sino por “los buhoneros, los juglares, los peregrinos y los mendigos”. [8]

Se conoce la autoría de dos de las leyendas más tempranas y célebres. Los ángeles de Mons, cuya fama se debe a que se aparecieron en el cielo para proteger la retirada británica de Mons, en agosto de 1914, tiene su origen en un breve relato en el que no se hacía alusión a los ángeles. El 29 de septiembre de 1914, Arthur Machen publicó en el *Evening News* un relato romántico totalmente ficticio titulado “Los arqueros”, en el que los fantasmas de los arqueros ingleses muertos en Agincourt van en auxilio de sus compatriotas en apuros, lanzando flechas que matan alemanes sobre los que no dejan marcas visibles. Machen describió a esos arqueros que se aparecieron entre los dos ejércitos como “una larga columna de figuras resplandecientes”. El *resplandor* fue el detonante. Una semana más tarde, los imaginarios arqueros de Machen se transformaron en ángeles auténticos, y lo que era un incuestionable relato de ficción pronto se avaló como un hecho real. A Machen la equivocación le dio vergüenza y le acongojó, pero sobre todo fue el clero el que le aseguró que estaba equivocado. Los ángeles, que en algunas versiones eran ángeles arque-

ros, eran reales y se habían aparecido en el cielo, cerca de Mons. Dudarlo era algo antipatriótico, casi suponía alta traición.

La segunda temprana leyenda conocida también tiene su origen en la capacidad inventiva de un hombre; este *bulo* también guarda relación con la retirada de Mons. Se decía que el Káiser se había referido a las tropas británicas como "un pequeño ejército despreciable". Ahora sabemos que la frase no se originó en el bando alemán, sino que provino de los cajones de los propagandistas británicos, que necesitaban algo glorioso e incisivo para animar a las tropas. En realidad, la frase la ideó sir Frederick Maurice en el Ministerio de Guerra y se atribuyó al Káiser.

Pero el resto de las leyendas y rumores más importantes eran prácticamente anónimos. Nadie sabe quién ideó lo de los Talleres de Disolución de los Cadáveres alemanes o también llamada Fábrica de Sebo. Esta leyenda sostenía que, debido al bloqueo naval a Alemania, había tal escasez de grasas que los alemanes acostumbraban retirar los cuerpos de sus caídos en combate y disolverlos en unas instalaciones especiales. Las grasas que se obtenían como resultado de esta operación se utilizaban para la fabricación de nitroglicerina, velas, lubricantes industriales y crema impermeable para las botas. El origen de la leyenda probablemente se encuentre en la intencionada mala traducción de la frase *Kadaver Anstalt* , tras hacerse eco los británicos de una orden administrativa pero rutinaria de los alemanes en la que se pedía el envío de todos los *cadavers* (en alemán, despojos animales) a una instalación que había en retaguardia y en la que se fabricaba sebo. Una leyenda semejante sitúa en el bando británico al siniestro Reductor o Destructor. El conocido centro de instrucción de Étaples fue seleccionado como el lugar más apropiado para exhibir ese industrialismo desenfrenado. Como la mayoría de los rumores que circulaban entre las tropas, éste tiene un alto valor

literario: concentra la esencia de toda la guerra en la imagen del Destructor, ¡un término brillante! Es característica la versión que propone Alfred M. Hale:

> O'Rorke [...] dijo que [en Étaples] se encontraba el Destructor más grande que poseía el Ejército británico. Todo lo desechable se traía hasta allí procedente de un área enorme y luego se reducía a cenizas, incluso, según un siniestro informe, los brazos y piernas de seres humanos. También se rumoreaba que allí el Ejército había practicado ejecuciones. [9]

¿Qué mejor lugar?

Como con la obtención del sebo para denigrar al enemigo, se inventaron muchos otros rumores sobre atrocidades. Una contaba cómo los alemanes utilizaban bayonetas con filo de sierra para poder destripar mejor a los británicos. Lo cierto es que existieron dichas bayonetas –hoy día pueden verse en museos–, pero no tenían una finalidad sádica: se pusieron en circulación entre las unidades de zapadores del Ejército alemán para serrar las ramas de los árboles y se llevaban como complemento de las bayonetas regulares del tipo "antipersona". Era tal el anhelo por mostrar la indecencia del comportamiento alemán que hasta el día de hoy persiste el rumor de que estas bayonetas eran un instrumento específico del sadismo de los hunos. [10] Todas las guerras generan rumores en torno a las balas dum-dum, [1] y se decía que en esta guerra los alemanes habían recurrido a esa munición de modo instintivo. Pero cualquiera que haya observado el daño causado por balas comunes disparadas desde fusiles militares de alta velocidad (como en el caso de la cabeza de John F. Kennedy) sabrá que no hay necesidad de utilizar balas especiales para mutilar. Eso mismo puede aplicarse al uso de las bayonetas corrientes.

Otro conocido rumor que se imputaba a la extraordinaria maldad de los alemanes es el del canadiense crucificado. La versión más extendida relata cómo los alemanes capturaron a un soldado canadiense y delante de sus compañeros lo exhibieron sobre una

cruz, atravesando sus pies y sus manos con bayonetas. Se dice que tuvo una muerte lenta. Como lugar favorito para la puesta en escena se eligió el bosquecillo de los arces, cerca del santuario del bosque, en el sector de Ypres. La víctima no siempre fue un canadiense. Ian Hay, que sitúa el suceso en una fecha tan temprana como la primavera de 1915, mantiene que la víctima era británica, que estaba herido cuando lo capturaron y que la caballería alemana lo crucificó en un árbol: "Mientras lo rodeaba para verlo morir". [11] En los Estados Unidos se popularizó una versión que mantenía que la víctima era canadiense, pero –hay quien dice que de manera típica– se exageraba por partida doble. Éste es el modo en que Dalton Trumbo relata ese episodio de la conciencia popular norteamericana: "Los periódicos de Los Ángeles publicaron la historia de dos jóvenes soldados canadienses a los que crucificaron los alemanes a la vista de sus camaradas, al otro lado de la tierra de nadie. Eso convertía a los alemanes en animales y naturalmente te hacía desear que se barriese Alemania del mapa". [12]

El caso del canadiense crucificado es una invención que reviste un interés especial debido a su contexto original dentro de las insistentes realidades visuales en el frente y a su especial y sugerente simbolismo. En el frente, la imagen de la crucifixión siempre estaba presente gracias a los numerosos vía crucis que se veían en los cruces de caminos belgas y franceses, muchos de ellos llamados Esquinas del Crucifijo. Una de las áreas más conocidas del Somme se llamaba El Valle del Crucifijo, debido a un gran vía crucis metálico que en otro tiempo se alzaba allí. Quizás el más célebre fuera uno grande de madera situado en el cementerio del pueblo de Ypres. Era famoso, y para algunos milagroso, porque en él se había alojado una granada que no llegó a estallar entre la madera de la cruz y la figura de Cristo (permaneció allí hasta 1969, año en el que se reemplazó el crucifijo, que había que-

dado demasiado expuesto a las inclemencias del tiempo). Stephen Graham era uno de los muchos que quisieron ver un poder milagroso en aquel lugar en el que se incrustó la granada. Al escribir en 1921 sobre el cementerio, nos dice:

> Sobre este espacio de muerte todavía se yergue el alto crucifijo de madera, con su hendido agonizante Señor Jesucristo mirando hacia abajo. Cristo escapó al peligro de los cientos de miles de granadas que cayeron sobre Ypres, escapó a todas excepto a una que le dio de frente y golpeó la Cruz. Pero no explosionó, sino que, por el contrario, quedó medio incrustada en la madera y hasta el día de hoy está alojada en proyección vertical, como un símbolo accidental del poder de la Cruz. [13]

Los vía crucis colocados en las márgenes del camino no solían pasar inadvertidos al viandante británico porque no había nada parecido en los caminos rurales protestantes de su país natal. Rupert Brooke comenta un dicho característico de un soldado raso: "Lo que no me gusta de esta maldita Europa son todas estas malditas estampas de Jesucristo y sus allegados, detrás de todos esos malditos trozos de cristal". [14] Pero otra razón por la que los soldados se acostumbraban a la imagen de la crucifixión era porque en la retaguardia casi a diario eran testigos del "Castigo de Campaña núm. 1" padecido por soldados que cometían infracciones menores. La sanción consistía en sujetar con correas o atar a alguien con los brazos extendidos sobre un objeto inmóvil: uno de los predilectos era una gran rueda con radios de un vagón del Servicio General. Y Max Plowman se pregunta en cierta ocasión: "¿Y no sería bueno que el Ejército evitase los castigos que a los hombres les recuerdan la Crucifixión?". [15]

Al recordarles constantemente la crucifixión, los ubicuos vía crucis extranjeros y el espectáculo de los bribones uniformados inmovilizados y deshonrados con sus brazos extendidos, las tropas abrazaron de buena gana la imagen tan sublimemente simbólica de su propio sufrimiento y "sacrificio". Cuarenta años des-

pués de la guerra, Graves rememora el antaño popular *The Brook Kerith* [El arroyo Kerith] (1916) de George Moore y observa:

> Es en tiempos de guerra cuando se muestra mayor interés por los libros sobre Jesús, y *The Brook Kerith* apareció por primera vez hace 40 años, durante la batalla del Somme, cuando tanto los alemanes como los aliados invocaban a Cristo para obtener la victoria. [...] Esta paradoja provocó que la mayor parte de los soldados británicos que servían en las expiatorias trincheras perdiesen todo el respeto por la religión paulina, aunque seguían sintiendo una veneración compasiva por Jesús como compañero de sufrimientos. Los vía crucis de los caminos resaltaban esa relación. [16]

El tema sacrificial, en el que cada soldado se convierte en un símbolo del Cristo crucificado, se encuentra en el centro de innumerables poemas de la Gran Guerra como el de Robert Nichols: "Batería desplazándose a una nueva posición del campamento de reposo: el amanecer", en el que los hombres que pasan ante una iglesia en la que se dice una misa piden a los orantes que intercedan por ellos:

> Os rogamos por los corazones que se rompen
> con el dolor premonitorio
> de cuerpos cuyos pies, manos y costados
> pronto serán desgarrados, clavados, crucificados.

En "El Redentor" de Sassoon, el orador, que está al mando de un pelotón que coloca tablones en una trinchera empapada, queda sorprendido por el parecido de uno de sus hombres, que está aguantando unos pesados tablones con ambos brazos, con el Cristo del Gólgota:

> Me miró tambaleándose de cansancio,
> con su cargamento de madera al hombro, tan difícil de soportar.
> Digo que él era Cristo. [...]
> Después la llama se apagó y todo se volvió negro como el azabache,
> mientras comenzábamos a arrastrarnos por la trinchera;
> y alguien dejó caer su carga en el fango,
> mascullando: "¡Por Cristo, no puedo ni moverme!".

Wilfred Owen traza el mismo equilibrio entre sus soldados y Cristo al aproximarse su crucifixión. En una carta escrita a Osbert Sitwell, a comienzos de julio de 1918, habla de entrenar nuevas tropas en Inglaterra:

> Ayer estuve trabajando durante 14 horas, enseñando a Cristo cómo elevar su cruz y cómo ajustar su corona al paso militar; y que no debe pensar que tiene sed hasta la última parada. Acudí a su Cena para comprobar que no había quejas; y comprobé que sus pies merecían los clavos. Le enseñé a permanecer en silencio y ponerse firme ante sus acusadores. Todos los días lo compro con una pieza de plata, y con los mapas lo familiarizo con la topografía del Gólgota. [17]

(Por cierto, es difícil encontrar mejor prosa durante la guerra, quizás con excepción de la de Blunden.) La idea del sacrificio estimulaba a algunas imaginaciones, como la de Owen, a homoerotizar la similitud con el Cristo-soldado. Leonard Green, en su breve relato "En el hospital" (1920), retrata a un hermoso muchacho muriéndose a consecuencia de sus heridas. "Su sangre derramada en sacrificio", dice Green, "hizo posible el éxito de los más afortunados. Era la personificación del sufrimiento. Era Cristo. [...] Era mi Dios y yo lo veneraba". [18] Considerando todo ello, el rumor del canadiense crucificado parece adoptar un origen y un lugar, al igual que un significado. Es "la personificación del sufrimiento". Su agonía parece representar el sufrimiento de todos. Al mismo tiempo, la propaganda lo convierte en un instrumento del odio. Al servir para ambos propósitos, se encarna en una leyenda popular.

La mayoría de los rumores que surgieron durante la Gran Guerra se convirtieron en norma para los sucesivos conflictos bélicos. En enero de 1945 se dijo que los alemanes habían crucificado a un soldado norteamericano. En 1944 y 1945 se tenía la ferviente convicción de que los alemanes fusilarían a cualquier prisionero al que le encontrasen objetos alemanes. Ésta era la repetición de un rumor que se originó durante la Gran Guerra. En cierta oca-

sión, H. H. Cooper vació sus bolsillos al darse cuenta de que podía ser capturado: "Antes de continuar, tiré cualquier recuerdo que pudiera tener en los bolsillos. Botones, condecoraciones, monedas y balas alemanas, dado que si me capturaban tenía la corazonada de que los encolerizados alemanes 'me liquidarían'". [19] En ambas guerras se rumoreaba constantemente que el enemigo tenía mujeres en sus trincheras. La ropa interior femenina, que a veces se encontraba en los refugios subterráneos, solía corresponder a regalos que los soldados con permiso llevaban a casa y no a mujeres que estuvieran allí alojadas. Y en ambas guerras era opinión generalizada, y por lo que yo sé nunca demostrada, que los franceses, belgas y alsacianos que vivían justo detrás de la línea de frente hacían señas a la distante artillería alemana con minuciosidad, astucia y precisión fantásticas. En 1972, Stuart Cloete aún estaba convencido de que en 1916, cerca de Ypres, un belga hizo señas a los alemanes cambiando de cuando en cuando la posición del arado de sus caballos de color gris y pardo. Cloete cree que detuvieron al belga y lo fusilaron. [20] En la retaguardia se araba con tanta frecuencia que hacía pensar en una gama de técnicas de señalización. Algunos granjeros franceses, dice Blunden, tenían la fama de arar flechas que apuntaban hacia emplazamientos británicos vitales y a la manera tradicional, "arando en diversas ocasiones con caballos negros o blancos a la vista de los alemanes". [21] Del mismo modo, también se pensaba que las lavanderas de la retaguardia enviaban señales desplegando las sábanas para que se secasen y lo hacían formando diversos pliegues sobre el suelo.

Siguiendo en esta misma línea, el sargento de artillería canadiense Reginald Grant se llevó la palma de la pura inventiva. Su vanidoso y autocomplaciente *S.O.S. Stand to!* [S.O.S. ¡Permanece alerta!] apareció durante la guerra y se puede asegurar que no

contiene nada que contradiga la visión oficial. Ahora sabemos que el libro es una antología virtual de fábulas, mentiras, supersticiones y leyendas presentada como un informe serio. El problema que tiene el sargento Grant es sencillo: no podía creer que los alemanes tuvieran capacidad, mediante un estudio del sonido y con el uso de balizas luminosas, para utilizar sus contrabaterías con precisión. Al observar que atacaban su batería constantemente con una contrabatería y con fuego certero a pesar de que él se desplazaba y se escondía, tenía que encontrar alguna explicación. Lo consiguió aferrándose a la idea de que el campo belga estaba plagado de granjeros traidores que indicaban a los alemanes la ubicación de la artillería canadiense de la siguiente manera: (1) con molinos de viento cuyas aspas giraban repentinamente en dirección contraria; (2) con cuatro vacas blancas situadas unos instantes frente a los cañones de la batería; (3) manipulando de forma extraña la posición de las agujas del reloj del campanario del pueblo; (4) y utilizando un aparato heliográfico oculto en los áticos de las granjas. A Grant todo ese folclórico espionaje le sirvió para encontrar una explicación delirante a los desastres padecidos por la artillería canadiense y de ese modo no tener que reconocer la destreza del enemigo en los campos de las matemáticas, la observación y la deducción.

El jefe de estación de Poperinghe, en Bélgica, es tan sutil en sus traiciones como sus compatriotas campesinos. Como observa Grant, lo fusilaron cuando le encontraron "hilo telegráfico que comunicaba directamente a las líneas alemanas con la estación, al igual que otros aparatos de señalización". Ese hilo lo empleó en cierta ocasión para informar a la artillería alemana que en aquel instante los baños públicos de Poperinghe se encontraban repletos de soldados británicos. Murieron 30, y 40 resultaron heridos. [22] También se observó a dos mujeres belgas moviéndose furtiva-

mente por las instalaciones británicas mientras abrían una cesta y soltaban una paloma: una hora más tarde una granada alemana alcanzó un hospital, matando a todos los hombres que estaban en una de las salas. [23]

Esos rumores se asemejan a una gran parte de la literatura más formal sobre la guerra en cuanto pretenden que acontecimientos que de otro modo podían parecer meramente accidentales o desgraciados "tengan sentido". Otros rumores pretendían consolar, como aquel popular que insinuaba el inminente traslado de una unidad a Egipto o, más tarde, a Italia. O el rumor que recuerda Stanley Casson de que "no hay granada alguna que explosione donde sus predecesoras ya han hecho un agujero". Y añade: "¡Cómo nos apegamos a esa idea!". [24] Algunos rumores eran sarcásticos e ingeniosos, como los que sostenían que el Ejército británico pagaba un alquiler al gobierno francés por el uso de las trincheras; o aquel famoso (una dramatización de la creencia de que la guerra duraría eternamente) de que el fin de la guerra lo anunciarían cuatro luces Very de colores negro o azul oscuro disparadas al cielo.

Otros rumores dieron como resultado sabrosas narraciones, casi relatos cortos. Uno de los mejores, originado por la ansiedad, al igual que por la necesidad de encontrar una sencilla explicación al fracaso de los ataques británicos, es la leyenda del espectral oficial-espía alemán que aparece en las trincheras británicas justo antes del ataque. Normalmente se le describía como un comandante. Nadie le ve ir o venir. Nunca le capturan, aunque nadie le ve jamás volver a las líneas alemanas. Nunca se resuelve el misterio. La versión detallada por Blunden en *Susurros de guerra* incluye todos los pormenores clásicos, sin omitir la revelación involuntaria de un error en el uniforme (por entonces, los británicos llevaban cascos de acero en el frente):

> Se aproximó un extraño tocado con una gorra flexible y vestido con un impermeable y me preguntó dónde estaban las líneas alemanas. Ese visitante que miraba hacia el este tenía el rostro pálido como un fantasma, y a mí no me gustaban su gorra ni su impermeable ni su brazo derecho, que ocultaba bajo aquel. Yo también comencé a palidecer e igualmente pensé en guiarle por la trinchera de comunicación [...], que en aquella ocasión se encontraba desierta: me examinó detenidamente, deliberadamente, y continuó a toda prisa. Nunca conseguí averiguar quién era; pero dos minutos más tarde se formó una cortina de fuego y su oportunidad de hacernos daño (pensé que pudiera tratarse de un espía) se desvaneció. [25]

El extraño comandante de George Coppard también levanta sospechas debido a una anomalía en el uniforme:

> Recuerdo haber visto durante la batalla de Loos a un comandante de aspecto muy marcial que llevaba monóculo y cuello blanco. En un inglés perfecto me preguntó cómo se iba hasta Hay Alley. Jamás sospeché nada raro, aunque su cuello me intrigaba puesto que por entonces nuestros oficiales los llevaban de color caqui. Poco después se desató la alarma y los oficiales se apresuraron a buscar al elegante comandante, pero había desaparecido. [26]

Dado que Reginald Grant está en artillería y no en infantería, su espectral espía tiene que aparecer haciendo preguntas sobre los cañones y su munición, en la posición de una batería más que dentro de una trinchera. Evidentemente, se trata de un comandante acompañado por un capitán.

Para el estudiante del folclore tiene gran interés observar cómo la leyenda del comandante-espía de las trincheras se transforma en otro tipo de narrativa. Un ejemplo de ello es la leyenda del inventor chiflado apodado El Almirante, que mantiene dos elementos de su oficial-espía original o análogos: las anomalías del uniforme y la extraña desaparición del protagonista sin dejar rastro. Tal como lo relata Henry Williamson, el personaje familiar pero misterioso que estaba en la retaguardia era un oficial excéntrico al que llamaban El Almirante porque llevaba en su antebrazo tanto el distintivo de un capitán del Ejército como los ondulados galones de un oficial de la Reserva de Voluntarios de la Marina

Real. Tenía pasión por los inventos. Ideó un escudo corporal de acero que no funcionaba y finalmente murió víctima de su propia e ingeniosa y estúpida trampa. Williamson dice:

> Encontraron su cuerpo (según se decía) a casi un kilómetro de distancia. [...] ¡Un kilómetro! Lo cual significaba mucha distancia a cubrir. De todos modos, jamás volvieron a aparecer ni el Almirante ni sus temibles juguetes. Hay quien dice que era un espía y que se había vuelto a las líneas alemanas tras obtener la información que necesitaba. [27]

La leyenda más ingeniosa de la guerra, la invención y ejecución literarias más brillantes, al igual que la propuesta simbólica más rica, tiene aspectos de esa calidad fantástica. Es una obra maestra. Se rumoreaba que en algún lugar entre las líneas se capturó a un grupo del tamaño de un batallón (hay quien dice que de un regimiento) de desertores medio locos procedentes de todos los ejércitos, tanto amigos como enemigos, que se refugiaban bajo tierra en trincheras abandonadas, abrigos subterráneos y cuevas, viviendo en armonía y saliendo por las noches para saquear cuerpos y abastecerse de agua y comida. Esa horda de hombres salvajes que vivió años bajo tierra y con el tiempo aumentó en tamaño, voracidad y rebeldía, tuvo que ser exterminada. Osbert Sitwell conocía bien la historia. Nos dice que había desertores franceses, italianos, alemanes, austriacos, australianos, ingleses y canadienses y vivían

> –por lo menos *vivían* – en cuevas y grutas bajo algunas zonas concretas de la línea de frente. [...] Se decía que salían de sus guaridas secretas tras cada una de las interminables y devastadoras batallas para robar a los cadáveres lo poco que llevaban encima. [...] Se trataba de figuras barbadas, que arrastraban los pies, calzados de harapos y que vestían uniformes llenos de agujeros. [...] ¿Era un mito originado por el sufrimiento de los heridos provocado por el dolor, las privaciones y la exposición a la intemperie, o realmente existieron? [...]. Es difícil saberlo. Lo cierto es que gran parte de la tropa creía la historia y mantenía que el Estado Mayor no encontró modo alguno de enfrentarse con esos bandidos hasta terminada la guerra, y que al final tuvieron que gasearlos. [28]

En algunas versiones, los profanadores de cadáveres tenían un comportamiento aún más salvaje. Ardern Beaman relata cómo topó con una compañía de salvamento haciendo su labor en los campos de batalla del Somme, donde "había un laberinto de trincheras y refugios que se extendían por innumerables kilómetros a la redonda":

> Nos advirtieron que si teníamos idea de seguir nuestro camino, no dejásemos que nadie fuese en solitario sino formando parte de grupos bien armados, ya que el Gólgota lo habitaban hombres salvajes, desertores británicos, franceses, australianos y alemanes que vivían bajo tierra como profanadores de cadáveres entre los cuerpos descompuestos y que salían por la noche para saquear y asesinar.

Los detalles de Beaman son reveladores:

> Por la noche, un oficial dijo que mezclado con el gruñido de los perros carroñeros se solían oír gritos inhumanos y disparos de fusil que procedían de aquella aterradora desolación.

Y finaliza con un bosquejo literario cuyo tono parece evocar más el estilo de la Segunda Guerra Mundial que el de la Primera:

> En cierta ocasión, la Compañía de Salvamento les tendió una trampa dejando una cesta con comida, tabaco y una botella de whisky. Pero a la mañana siguiente se encontraron con que no habían picado el anzuelo y habían dejado una nota en la cesta que decía: "¡Ni hablar!". [29]

Eso suena a Joseph Heller o a Thomas Pynchon. Lo cierto es que Pynchon ha recogido la leyenda de los desertores salvajes en *El arco iris de la gravedad* , adaptándola a las credibilidades específicas y más aparentes de la Segunda Guerra Mundial. Los salvajes profanadores se han transformado en perros salvajes que ocupan un pueblo alemán después de la guerra:

> Los perros de la guerra han tomado un pueblo en Mecklemburgo [...], cada uno de ellos decidido a matar a primera vista a cualquier ser humano, excepto a aquel que le ha entrenado. Pero ahora los preparadores están muertos o perdidos. Los perros salen en manada. [...] Han entrado por la fuerza en los depósitos de suministro, al estilo de Rin-Tin-Tin, y han saqueado raciones-K, hamburguesas congeladas, cajas con chocolatinas. [...] Puede que el G-5 envíe tropas algún día. [30]

Una razón por la que la leyenda de los desertores salvajes es tan rica se debe a que reúne y concentra la mayor cantidad de temas emocionales conocidos. Por un lado, ofrece una imagen profundamente sardónica del espejo virtual, de la vida real y metódica de las trincheras, donde, por ejemplo, el "trabajo" se realizaba por la noche. Por otro, refleja el sentimiento universal de culpa por el abandono de los heridos, que sufrían por las noches en solitario entre las líneas. Da cuerpo a la fantasía universal en dramáticas imágenes objetivadas –la quimera de Huckleberry Finn– o la flagrante desobediencia a la autoridad. Transmite la idea de que los británicos y los alemanes no son enemigos: el enemigo de ambos es la Guerra. Y por último, representa una sensación de la que no se podía huir en las trincheras, de que allí la vida "normal" equivalía a una ferocidad y una demencia sin igual.

Uno estaría loco, o cerca de la locura, si durante el primer cuarto del siglo XX hubiese dado crédito a unos talismanes con poder para desviar las balas y los fragmentos de las bombas. Y sin embargo, todo soldado u oficial de primera línea tenía un amuleto y todo bolsillo de las guerreras se convirtió en un relicario. Monedas de la suerte, botones, flores secas, mechones de pelo, Nuevos Testamentos, guijarros de casa, medallas de San Cristóbal y de San Jorge, muñecos de la infancia, ositos de peluche, poemas, versos de las Sagradas Escrituras copiados por entero y que se llevaban colgados alrededor del cuello en una bolsa pequeña, como filacterias, el ópalo de fuego de Sassoon; la necesidad era tan apremiante que no había talismán que se pasase de absurdo. Y a veces la suerte no dependía de lo que uno llevaba encima, sino de lo que uno hacía o se abstenía de hacer. Robert Graves asegura que consideraba que conservar la virginidad le resultó esencial para sobrevivir en el frente, y atribuye a la continencia sexual su extraordinaria buena suerte al resistir muchos meses cuando la media de vida en la línea de fuego de los jóvenes soldados era de

sólo seis semanas. [31] Philip Gibbs conoció a un coronel de los North Staffordshires que creía que su fuerza de voluntad le protegía de la metralla. Le contó a Gibbs:

> Tengo un poder místico. Siempre y cuando conserve este poder que me otorga la fe, nunca recibiré un impacto. La cuestión es estar absolutamente convencido del poder de tu mente frente a la materia. Atravieso indemne cualquier cortina de fuego porque mi fuerza de voluntad es lo suficientemente vigorosa como para desviar la trayectoria de los proyectiles de artillería y las balas de las ametralladoras. Como materia, debe obedecer a mi inteligencia. Son impotentes al enfrentarse a la mente de un hombre que está en contacto con el Espíritu Universal.

"Habló tranquila y serenamente", dice Gibbs, "sin expresar emoción alguna. Pensé que estaba loco". [32]

TRIPARTITO

Como hemos podido apreciar, existen tres líneas divisorias en las trincheras: la del frente, la de apoyo y la de reserva. Un batallón solía invertir una tercera parte del tiempo que estaba de servicio en cada una de ellas, y la rutina era similar en cada línea: la unidad estaba dividida en tres grupos. Uno se mantenía alerta mientras los otros dos salían de servicio. "Día y noche", dice Max Plowman, "hay tres hombres por sector: uno de guardia mientras los otros dos descansan o duermen". [33] Ocurría lo mismo con la artillería: un oficial dedicaba un día, el más peligroso, al puesto de oficial de observación en un punto avanzado; otro día, el siguiente más peligroso, disparaba con la batería; y al siguiente día, el menos peligroso, se quedaba en la retaguardia supervisando el transporte de municiones y de suministros. Hasta los submarinos cumplían con el omnipresente patrón triádico. Una tercera parte de ellos patrullaba, mientras que otro tercio se desplazaba hacia o desde los puntos de observación, y otra tercera parte era reparada o reacondicionada. Tras meses y años interminables de participar en esa división tripartita de las cosas, era natural que todo

apareciese dividido en tres. “Me sentí muy sensible al ambiente, a las tres zonas de guerra”, dice Stuart Cloete, llevando el patrón de las líneas de frente, apoyo y reserva a zonas muy adentradas en la retaguardia. Las tres zonas que distingue son las siguientes:

> la línea, donde únicamente se encontraban los hombres que combatían; la siguiente zona era la casi inmune al bombardeo, donde estaban los servicios auxiliares, el cuerpo de servicios del Ejército, los centros de atención a los heridos, los establos para los caballos, y probablemente el armamento pesado. También había algunos civiles y se podía comprar comida, vino y mujeres [...]; y por último, las áreas más alejadas del frente, cuyos habitantes eran ancianos, lisiados, niños y mujeres virtuosas. Podía decirse que la situación era igual en el bando alemán. [34]

En la mente de Cloete, “la secuencia de deseos” de aquellos a los que acaban de relevar del frente también es triádica: “Primero dormir. [...] Luego comer. Y sólo entonces, una mujer, una vez descansados y alimentados. Eso es algo que nunca conocieron los malditos civiles. La secuencia”. [35]

Hasta los colores formaban tríos. Un testigo describió así el ataque a Gommecourt el 1 de julio de 1916: “Todo se detuvo durante un segundo, como un paisaje pintado con tres colores, el blanco del humo, el rojo de la granada con metralla y de la sangre, y el verde de la hierba”. [36] El blanco, el rojo y el verde (irónicamente) pueden convertirse en rojo, blanco y azul, una vez añadido el elemento de secuencia temporal. Un poema jocoso de “R. W. M” titulado “Tricolor” y publicado en el *Wipers Times* en diciembre de 1918 descubre que el soldado ve el color rojo cuando resulta herido, en el hospital ve el blanco, y, una vez exento de guardar cama, ve el color azul (el color de los albornoces oficiales para los enfermos). Cuando John Ball, el soldado recién herido de *In Parenthesis* de David Jones, abriga esperanzas de guardar cama en casa, el planteamiento es similar en cuanto a su división tripartita, y la visión de los tres colores parece poner en marcha una división triádica ulterior, esta vez sobre el escenario:

La señora Willy Harington ha aprendido a cambiar la cama
[de un enfermo al igual
que la señorita Melpomené; y sobre los prados sureños,
los hombres pasean en rojo blanco y azul
bajo los cedros
y cerca de cada árbol verde
y al lado de las placenteras aguas.

Para el poeta Charles Sorley, la metamorfosis de un hombre en un cadáver es una secuencia tripartita. Primero es un hombre y luego, tras ser abatido, un animal retorciéndose en una agonía articulada o profiriendo aterradores estertores; luego es una "cosa". Sorley observa que cuando él y sus compañeros traen a los heridos, sienten "una pavorosa gratitud cuando ven que el herido ha muerto: 'Gracias a Dios, ya no tenemos que *cargar* con él bajo el fuego; bastará con arrastrarlo'". Y observa "el alivio que supone que la cosa haya dejado de gemir. Que la bala o bomba que transformó al hombre en animal ahora ha transformado al animal en cadáver". [37]

Podría decirse que lo que contribuyó a que se frustrasen los planes ofensivos de los generales Haig y sir Henry Rawlinson en el Somme fue la costumbre de pensar únicamente en divisiones tripartitas, y en considerar las tres fuerzas terrestres (la infantería, la artillería y la caballería) como totalmente separadas unas de otras. Se planificó un orden de acontecimientos que debía tener una precisión secuencial, igual al modo en que Cloete entiende los deseos de los hombres de estar lejos de la línea de fuego. Primero debía actuar la artillería, mientras los otros dos elementos no hacían nada; luego tomaría el relevo la infantería, y una vez que se adentrase, rápidamente debía posicionarse y dejar que la caballería rompiese las líneas y avanzase. Hasta pasadas dos semanas del ataque inicial no se alteró significativamente este rígido concepto tripartito. Fue el 14 de julio cuando se utilizó la arti-

llería acompañando un avance de la infantería, que le permitió marchar lentamente tras la cortina de fuego.

Contar de tres en tres es algo que nunca olvida ningún soldado, ni tampoco lo que presagia. "Por las noches nos tocaba contar", dice Frank Richards, "un, dos, tres, un, dos, tres: los primeros, a hacer guardia; los segundos y terceros, al trabajo". [38] Eso ocurría en 1914. En 1943, Guy Sajer, un alsaciano que combatía en el Ejército alemán en el frente ruso, estaba en una compañía que defendía un edificio que albergaba una fábrica. La orden llegó por teléfono: "Debían avanzar un tercio de los hombres. Iría uno de cada tres":

> Un, dos, tres [...] un, dos, tres. Milagrosamente me tocó el "uno", y pude permanecer en aquel maravilloso agujero de cemento. [...] No se me ocurrió sonreír por si el sargento se daba cuenta y me enviaba a combatir. [...]
>
> Al tipo que estaba a mi lado le tocó el número tres. Fijó en mí sus ojos con expresión triste y desesperada, pero miré al frente para que no pudiese percibir mi alegría y alivio y clavé la vista en la fábrica, como si yo fuese el que iba a dar un paso al frente, como si me hubiese tocado el número tres. [...] El sargento hizo el gesto fatídico y el soldado que estaba a mi lado saltó desde su refugio junto a otro centenar de hombres.
>
> De inmediato, oímos el sonido de las armas automáticas rusas. Antes de esfumarme en el fondo de mi agujero vi el impacto de los proyectiles rusos que levantaban pequeñas fuentes de polvo a lo largo y ancho del trazo seguido por mi anterior compañero, que nunca más volvería a reflexionar sobre el significado del número tres. [39]

Ahora debemos centrarnos en la relación existente entre este principio práctico empírico, ad hoc, del procedimiento militar tripartito, y los tríos mágicos o místicos dentro del mito, la épica, el drama, el rito, la leyenda, el folclore, lo profético y la religión. Dentro de un ambiente en el que predomina la ansiedad, el concepto triádico en el Ejército se convierte en místico o profético. Las conocidas tríadas del mito tradicional y ritual dotan a los tríos militares de cierto sentido y complicidad. Como resultado,

se enaltece la entrada en combate hasta el nivel de mito y se le dota de una gran parte de su capacidad profética.

La visión tripartita dentro del mito, la religión y el folclore indoeuropeos es tan antigua que no hay modo de rastrear sus orígenes. [40] Ya se remontaba a tiempos inmemoriales cuando aparecen los documentos escritos. Para Pitágoras, el tres es el número ideal, ya que supone el comienzo, la mitad y el final. Es el atributo de una deidad y en última instancia, el de la Trinidad. La primordial Diosa Blanca de Graves es una triple deidad que reina en el cielo, la tierra y el mundo subterráneo. La religión griega establece un universo administrado en tres partes y asigna una deidad a cada una de ellas: Júpiter en el cielo, Neptuno en el mar y Plutón en el Hades. Cada uno de ellos dispone de un emblema triádico: Júpiter empuña sus relámpagos en zigzag y Neptuno su tridente, mientras que a Plutón le acompaña su perro de tres cabezas. Un oráculo se sienta en un trípode sobre un orificio de donde salen los gases, y aquellos que participan en su mundo y que, como Edipo, creen en sus visiones están dominados por lo triádico: el enigma de la Esfinge que resuelve Edipo divide la vida del ser humano en tres etapas y el punto crucial en el que Edipo mata a Layo es donde convergen los tres caminos. El cristianismo primitivo tiene tres enemigos: el Demonio, el Mundo y la Carne, del mismo modo que tiene tres virtudes: Fe, Esperanza y Caridad. Y en mitologías emparentadas nos encontramos con las tres Furias, las tres Gracias, las tres Arpías, las Normas o las Tres Brujas.

Como subraya Northrop Frye: “En muchos rasgos de los relatos legendarios se repite una estructura triádica, como, por ejemplo, en la frecuencia con que el tercer hijo es el héroe triunfante, o el tercero en emprender la búsqueda, o quien tiene éxito al tercer intento. Aparece más explícitamente en la cadencia de muerte, eclipse y resurrección que encontramos en el mito de Atis y de

otros dioses que mueren, incorporados a nuestra Pascua". En el primer libro de *La reina de las hadas* , "la batalla contra el dragón, obviamente, dura tres días". [41] Y el drama, que bebe de las fuentes del folclore y las fuentes de los relatos legendarios, parece desarrollarse de una manera triádica similar. Al advertir que las obras de teatro de Shakespeare normalmente comienzan, tienen una parte central y un final diferentes, Maurice Charney encuentra que en los dramas tradicionales de este tipo "se da por supuesto que la experiencia humana, que suministra las tramas de las obras, también tiene un comienzo, una mitad y un final, que es causativa, racional y gradual, y que tiene una estructura triádica". [42] Dentro del pensamiento prerromántico se entiende la existencia humana en su sentido tripartito, de modo tradicional, lo que debió de tener origen en el quinto o sexto milenio a. C. y que llegaría hasta 1789. Cada una de las tres etapas: la juventud, la madurez y la vejez, impone deberes intransferibles, y cada una ofrece privilegios y placeres sin igual. Al tomar la dirección cristiana, el concepto clásico genera las tres etapas de su experiencia: la Inocencia, el Pecado y la Salvación. Al trasladarlas a la experiencia de los soldados de infantería durante la Gran Guerra u otro conflicto bélico, como veremos, se creará la estructura de la paradigmática memoria de guerra: la preparación, "el combate" y la recuperación. O la inocencia, la muerte y la resurrección.

Al leer "La balada de los tres espectros", uno de los poemas de Ivor Gurney, podemos acercarnos al modo en que los significados triádicos tradicionales saludan a las tríadas prácticas de la experiencia militar y le atribuyen un significado especial. Se trata de un poema en el que un folclorista reconocería a las Tres Brujas, y exactamente igual que en la cuenta atrás de Guy Sajer, el número tres es el número mágico y siniestro:

> Mientras subía por Ovillers,

con el fango y el agua fría hasta las rodillas,
había tres espectros que se mofaban y me insultaban,
marchando en fila y así me hablaron.
El primero dijo "Aquí está un valiente soldado, que anda
sin miedo entre sombras;
pronto volverá sobre una buena parihuela,
y riéndose porque sabe que le darán un permiso".
El segundo: "Lee su rostro, viejo camarada,
no veo que haya señales de suerte;
y un día de estos se congelará en el fango hasta el tuétano,
luego verá Picardía por última vez".
Aunque amargas las palabras de los dos primeros,
el tercero escupió venenosas maldiciones:
"Permanecerá intocado hasta el último amanecer de la guerra,
luego vivirá una hora de agonía".

De manera característica, la última hora del amanecer, la última alerta de la guerra, es el instante portentoso e irónico elegido por el Tercer Espectro para la herida mortal del "valeroso y temerario soldado". La última estrofa afirma que

Los dos primeros mintieron [...],

y nos invita a contemplar cómo el soldado lleva un año esperando agónicamente para que se cumpla la profecía del tercero. Mientras aguarda, el soldado rememora constantemente la profecía al hacer la instrucción "marcando el paso", es decir, al contar literalmente hasta tres:

Mírame
arma al hombro, un, dos, tres;
esperando el momento en que sabré
si el tercero dijo la verdad.

Contar a diario hasta tres solía ser un acto meramente práctico, mnemónico. Ahora se convierte en profético, o práctico y profético a la vez. Se ha transformado en mito.

Un rumor que circulaba durante la guerra sugiere la naturalidad con la que los tradicionales tríos de los cuentos populares se encuentran en una guerra que en sí misma contiene un importante elemento tripartito. Stephen Southwold nos habla de ese rumor:

> Me hablaron de un bebé que nació en el seno de una familia galesa, en lo alto de la montaña. Veinticuatro horas después del nacimiento de la criatura, a la enfermera se le cayó un plato mientras lavaba y el bebé gritó "Uno". [...] Unos segundos más tarde cayó un segundo recipiente, tras lo que el bebé chilló con gran fuerza "Dos". Por último, se cayó un tercer objeto que se estrelló contra el suelo, y el bebé, con voz profunda y fuerte, gritó: "Tres; la guerra tocará a su fin en tres días", y expiró inmediatamente. Las semanas, los meses o los años variaban según el pesimismo del narrador, pero los tres eran inalterables. [43]

Las acciones triádicas de los espectros de Gurney y del "bebé" de Southwold se asemejan en pequeño a la estructura de los tríos en las narrativas mítica y popular de más envergadura. Como nos recuerda Frye, una "búsqueda" representativa tiene tres etapas: primero, "la etapa del viaje peligroso y de las irrelevantes aventuras preliminares"; en segundo lugar, "la lucha trascendental, normalmente algún tipo de batalla en la que el héroe o su adversario, o ambos, deben morir"; y en tercer lugar, "la exaltación del héroe, que ha demostrado claramente su valía incluso en el caso de no sobrevivir a la lucha". [44] Es imposible no sorprenderse ante la similitud entre este modelo de "leyenda" convencional y la experiencia estándar revalidada y formalizada en memorias de la guerra. Primero el peligroso viaje, tanto por tierra como por mar, a través de la plaza de toros de Étaples y hasta la misma línea de fuego, más amenazadora que nunca; lo segundo es el "combate trascendental" ofensivo, defensivo o de desgaste que se vive en las trincheras; y lo tercero, la apoteosis del soldado al que se recuerda literariamente y cuya supervivencia, sin mencionar su capacidad para transformar sus furiosos e increíbles materiales en una coherencia armónica y secuencial, constituye su "victoria" y,

de ese modo, su heroísmo. Toda experiencia absoluta de la guerra es "romántica" en el estricto sentido de la palabra. Toda memoria exitosa de esa experiencia comparte algún aspecto con la "leyenda" tradicional y es cierto que, al margen de la "verdad" o de la precisión del hecho documentado, se puede decir que su "trama" vira hacia la categoría de genérico.

También observamos que el período de instrucción en el ámbito de las maniobras y de la técnica militar se rige por un concepto tripartito simplificado: primero, los preliminares; luego, la ejecución; y, por último, el juicio crítico. Lo que hacen las memorias de guerra es repetir ese proceso, machacado obsesivamente durante el período de instrucción militar de cada recluta y de cada nuevo oficial. La memoria de guerra "ideal" comprende tres elementos: primero, el siniestro, absurdo o incluso burlesco período de instrucción (las experiencias cómicas del ferrocarril francés desplazándose por la línea de fuego son convencionales; al igual que los relatos humorísticos del adiestramiento en Étaples: "No está mal, acaban de darnos una conferencia sobre los sacos de arena"); [45] segundo, la aterradora experiencia del combate; y tercero, el repliegue desde la línea de fuego hasta un escenario diferente (normalmente pastoril), donde hay tiempo y tranquilidad para disertar, meditar y reponerse. La etapa central siempre se caracteriza por el desencanto y la pérdida de inocencia, lo que tiende a hacer que toda la experiencia tripartita se asemeje al esquema psicológico del Paraíso perdido y recuperado que encontramos en la literatura tradicional cristiana. Otro modo de definirlo sería indicando que la experiencia bélica y su evocación se transforman en un tipo de alegoría más profunda y universal. El desplazamiento por la línea de fuego, la batalla y el descanso se convierten en símbolos de búsqueda, muerte y resurrección.

Dado que la simplificación es un rasgo que se encuentra en todo ritual, lo normal es que éste surja cuando la experiencia se ha simplificado hasta su más mínimo exponente. Fácilmente puede considerarse el estar alerta como un "ritual" dentro de un entorno que sólo conoce dos funciones, la defensa y el ataque. Los rituales llegan sin esfuerzo hasta aquellos cuya experiencia de la vida y el temor a la muerte han pasado por una simplificación drástica. De este modo, uno de los supervivientes del primer día de ataque en el Somme, el soldado H. C. Bloor, dice en 1971: "La primera vez que volví al Somme fue en 1935, en una motocicleta. Desde entonces he vuelto 12 veces y trataré de continuar haciéndolo siempre que pueda. Procuro estar allí el 1 de julio. Salgo a las 7.30 de la mañana y permanezco de pie en el punto exacto donde alcanzamos la cima en 1916". [46] "Milagrosamente", Ernest Parker sobrevivió mientras que el resto de su batallón fue aniquilado el 16 de septiembre de 1916. En 1964 nos cuenta: "Un día [...] temprano, a mediados de septiembre, volveré a visitar esa pequeña ondulación situada en los campos entre Gueudecourt y el bosque de Delville. Allí daré las gracias por haber vivido feliz y fructuosamente durante otros 50 años". [47] Esa propensión al ritual, esa necesidad de viajes, divisiones, regresos e instantes sacramentales, debe despertar nuestro escepticismo con respecto a lo que dice Bernard Bergonzi: "El movimiento predominante en la literatura de la Gran Guerra oscilaba [...] entre lo dominado por el mito y un mundo sin mitos". [48] No, más bien lo contrario. En cierto sentido, el movimiento se dirigía hacia el mito, hacia un resurgir del culto, de lo místico, lo sacrificial, lo sagrado y lo universalmente significativo. En resumen, hacia la ficción.

LA VIRGEN DORADA

Un célebre ejemplo de la imperiosa necesidad de buscar un mito es el deseo expresado por todos de destacar la famosa Vir-

gen con el niño Jesús que se inclinaba desde lo alto de la ruinosa basílica en Albert. Nadie quería que siguiese siendo lo que en realidad era, una estatua dañada, de metal dorado y de tercera fila, tan precariamente fijada a su torre que podía caerse en cualquier momento. El mito se encargó de otorgarle un significado prodigioso.

Ante todo, estaba la profecía mística. Poco antes de terminar la guerra continuaban los rumores, hasta que la estatua finalmente cayó a la calle. Los alemanes y los británicos pensaban lo mismo y ambos trataron de derribar la estatua con artillería. Cuando resultó más difícil de lo que se pensaba, los alemanes hicieron correr el rumor de que el bando que derribase a la Virgen perdería la guerra. Stephen Southwold rememora la profecía y asocia los milagros que se atribuyen a la Virgen inclinada con los atribuidos a los crucifijos situados en primera línea y que habían permanecido milagrosamente intactos:

> Había docenas de rumores asociados a milagrosos crucifijos y vírgenes que se tenían en pie en medio del caos. En algunos casos la imagen vertía sangre o pronosticaba la duración de la guerra. La Virgen colgante de la catedral de Albert era objeto de multitud de rumores bajo la forma de profecías, milagros y prodigios, la más extendida de las cuales era la que presagiaba que el bando que la derribase perdería la guerra. [49]

La estatua siguió colgando de la torre hasta abril de 1918, fecha en que los británicos desistieron y dejaron Albert en manos alemanas. Decididos a que los alemanes no utilizasen la torre como puesto de observación, los británicos dirigieron su artillería pesada contra ella y la derribaron junto con la imagen. Frank Richards fue testigo:

> Ahora los alemanes conservaban Albert, se encontraban enfrente, a cierta distancia, y nosotros estábamos atrincherados delante de ellos. La estatua, que estaba del revés, aún colgaba de la iglesia en ruinas. Todas las mañanas nuestros aviones sobrevolaban el pueblo y lo bombardeaban y nuestra artillería no dejaba de castigar la imagen, pero ésta parecía tener poderes mágicos. Una mañana estuvimos observándola. Nuestros pesados proyectiles estallaban alrede-

dor de la torre de la iglesia, y tras despejarse el humo provocado por una granada de gran potencia, vimos que la imagen había desaparecido.

Lo cual les dio una gran oportunidad a los propagandistas:

> Algunos de nuestros periódicos dijeron que los alemanes la habían destruido sin motivo, y supongo que en aquellos momentos los lectores se lo creyeron. [50]

Pero cientos de miles de hombres pudieron ver e interpretar el significado de la estatua que pendía de un plano horizontal, y responder a ello con metáforas morales significativas y con mitos alegóricos tácitos. "Todo aquel melodrama", dice Carrington, "afligía a nuestros corazones". [51] La "lectura" más evidente de este fenómeno estaba clara: simbolizaba el *pathos* , el efecto que tiene la guerra en los inocentes, y especialmente en las mujeres y en los niños. Algunos veían a la Virgen arrojando al Niño al campo de batalla, sacrificándolo para terminar con el baño de sangre. Ésta era la lectura que hacía Paul Maze, un suboficial de enlace francés que admitía con matices "el milagro" de la Virgen suspendida tan precariamente en su posición: "Aún sujetaba al niño Jesús entre sus brazos extendidos", nos dice, "a pesar de las innumerables detonaciones todavía se sostenía en lo alto del capitel como por milagro. El ángulo quebradizo sobre el que descansaba la figura otorgaba a su gesto un carácter de desesperación, como si fuese a arrojar al niño a la batalla". [52] Philip Gibbs hizo una lectura parecida del gesto de la Virgen, lo consideraba "una ofrenda a la paz en este mundo en guerra". [53]

Otros no lo interpretaban como un sacrificio, sino como un acto de misericordia: la imagen sobresalía para salvar al niño, que, como cualquier soldado, estaba a punto de caer. Esto es lo que decía S. S. Horsley en julio de 1916: "Marchábamos a través de Albert cuando vimos la famosa iglesia con la imagen de la Virgen y el niño Jesús colgando en lo alto del campanario, formando un ángulo de alrededor de 40 grados, como si la Virgen se inclinase

boca abajo para coger al niño que se había caído". [54] Otros vieron en su gesto una representación de absoluta melancolía por la barbarie que se había desencadenado en el Somme. Max Plowman dice: "Hubo un tiempo en que la imagen se levantaba triunfante sobre la torre de la catedral pero ahora está inclinada, presa de la desolación más extrema". [55] Y para algunos, la Virgen tenía una actitud suicida: al parecer, quería "descender en picado" para autodestruirse y acabar también con su hijo. [56] Pero al margen del modo en que cada uno interpretaba el trance de la Virgen, la retórica tendía hacia lo arcaico y lo poético al pensar en ella. Para Stephen Graham, la Virgen siente "compasión": "La Virgen recostada [...] colgaba desde la torre herida de la catedral-iglesia, extraordinaria construcción en piedra que se compadecía de la ciudad inclinándose sobre [o'er] ella". El recurso poético *sobre* [o'er] se ajusta al sumo presagio (aunque indefinido) de la Virgen. En la frase siguiente, Graham pone a un lado ese indicio concreto de lo trascendental y lo reanuda con un mero *sobre* [over], que delimita el fragmento desde la metáfora, de vuelta al mero cliché: "El milagro de su suspensión sobre el cielo de Albert era un prodigio incesante". [57]

Fuese el mito que fuese el ideado para la Virgen recostada, no se podía olvidar su ruego más o menos "literario" que dio origen a su leyenda. En una fecha tan tardía como 1949, Blunden no sólo la tiene presente, sino que escribe un poema de casi 100 versos, "Cuando cayó la estatua", escrito como si un abuelo hablase con su nieta. La niña pregunta:

> ¿Cuál fue la escena más extraña que viste?

y el anciano responde relatando la historia de Albert, su basílica, la estatua, su singular suspensión y su caída final, que hace coincidir con el final de la guerra. Y en 1948, cuando Osbert Sitwell recordaba el día del armisticio, en 1918, y su lastimero anhe-

lo de una paz imperecedera, lo hizo con una imaginería en la que subyace la profunda impresión provocada por la estatua de la Virgen dorada, aunque no la mencione. De una manera extraordinaria, su primera imagen parece fundir a la Virgen inclinada de una guerra con un Mussolini que cuelga boca abajo en la otra:

> Tras la Segunda Guerra Mundial, una Victoria Alada pende del cielo como un gigantesco estornino que se arrastra y al que han ahorcado como advertencia para otros malhechores: pero en 1918, aunque nosotros, los que combatimos, estábamos todavía más desilusionados que los que nos sucedieron en el conflicto que vino después, porque era una lucha en la que estaba claro de que se carecía de grandes líderes militares, todavía nos hacíamos ilusiones por la paz.

Tras comenzar rememorando a la Virgen inclinada como una Victoria Alada irónica y rota, continúa recordando, aunque subliminalmente, su resplandeciente dorado: "Durante el transcurso de más de cuatro años, cuánto peor se ha mostrado el presente, más dorado el futuro [...] ante nuestra vista". Pero ahora, al recordar la alegría del primer día de armisticio, dice que su pensamiento retrocede hacia dos escenas. En ambos casos, el dorado es irónicamente perturbador: "Primero, al paisaje de una mañana de septiembre, donde los pálidos pastos dorados únicamente tienen el color de la luna llena otoñal", pero el prado de hierba dorada está cubierto por cadáveres británicos y alemanes. Continúa: "Era un mañana espléndida", y sigue,

> como aquella en la que hubiera imaginado ver a los hombres coronados con los enormes semicírculos de sus cascos dorados entrechocando sus espadas en Micenas o junto a las torres de Troya, para después ser llevados desde el campo de batalla a yacer sepultados al aire y silencio durante milenios, bajo sus rígidas máscaras de oro virginal. [58]

Treinta años después de que Sitwell levantara los ojos y se preguntara cómo entenderla, la Virgen dorada perdura y aparece su espectro en la frase *oro virginal* . Tal vez creía haberla olvidado. El hecho de que persista nos da una medida de la significación de su mito, nacido de la urgencia de una necesidad conmovedora.

EN BUSCA DE UNA LEYENDA

Un distinguido crítico de nuestro tiempo ha especificado lo siguiente como rasgo característico de determinada narrativa. Primero, el protagonista avanza atravesando diversas etapas que conllevan "milagros y peligros" que culminarán en una prueba capital. Los números mágicos son importantes, al igual que el ritual. El paisaje está "encantado" y lleno de "murmullos y susurros ocultos". El escenario en el que tienen lugar pruebas y "encuentros peligrosos" es "permanente y está aislado", distinto de los escenarios del mundo real. El héroe y sus adversarios son expertos en "razonamientos antagónicos". Sólo hay dos estratos sociales. Uno es privilegiado y distante, mientras que el otro, que es más numeroso, es "pintoresco pero normalmente más socarrón y burlesco". Los compromisos sociales están pensados para culminar en "pomposas ceremonias". La instrucción es de una importancia vital. Cuando el héroe no se dedica a enfrentarse al enemigo, formado por hombres, gigantes, ogros o dragones, se dedica a "practicar y demostrar su valor constante e incansablemente". Por último, los dedicados a esas actividades peligrosas y selectas forman "un círculo solidario", "una comunidad de elegidos". El crítico que ha definido ese tipo de narración es Erich Auerbach, que evidentemente no está hablando de memorias de guerra sino de la literatura medieval de aventuras, como la escrita en Francia por Chrétien de Troyes en el siglo XII y por sir Thomas Malory en Inglaterra en el siglo XV . [59]

Es inevitable que las experiencias de un hombre que se enfrenta a su destino en el frente parezcan iguales que las del héroe de las leyendas medievales si su imaginación está impregnada de verdaderas leyendas literarias o su equivalente. Para la mayoría de quienes combatieron en la Gran Guerra, el equivalente más repetido es la leyenda victoriana seudomedieval, como las versifi-

cadas revisiones de Malory por parte de Tennyson, y las leyendas en prosa de William Morris. La leyenda más popular de Morris fue *El pozo del fin del mundo* , publicado en 1896. Es difícil encontrar un hombre de letras que combatiese entre 1914 y 1918 que no la hubiese leído y no se encontrase tremendamente atraído por ella en su juventud. A nosotros nos parece un tanto aburrido ese dilatado relato de 228.000 palabras sobre las aventuras del joven príncipe Ralph en busca del pozo mágico en el fin del mundo, cuyas aguas tienen poder para borrar las cicatrices de la batalla. Pero para una generación para la que términos como *heroísmo* , *decencia* y *nobleza* tenían un significado enteramente aceptado, suponía una lectura reflexiva y una inolvidable fuente de imágenes. El hecho de que todo el mundo conociese esa obra y la facilidad con que puede extrapolarse a lo acontecido durante la guerra es posible juzgarlo por lo siguiente: en mayo de 1915, un semanario ilustrado relataba en primera plana la escaramuza en una trinchera tomada por los británicos con un encabezamiento que hacía uso de la prosa poética a la moda y utilizaba versos blancos: "Cómo tres se enfrentaron a cincuenta y triunfaron". [60] Este encabezamiento podría identificarse perfectamente con el título de uno de esos capítulos de *El pozo del fin del mundo* , donde se lee: "Cómo se enfrentó Ralph a sus enemigos en una justa". Los lectores de periódicos a los que atraían dichos "epígrafes" estaban plenamente versados en el tema y el estilo de Morris o lo apreciaban fácilmente. C. S. Lewis sólo contaba dieciséis años cuando comenzó la guerra, pero en 1917 tenía diecinueve y estaba listo para marchar al frente. Antes de partir leyó profusamente, y por primera vez, libros que le entusiasmaron. "Mi autor favorito durante este período", escribe, "era William Morris. [...] En la estantería de Arthur [su amigo], hallé *El pozo del fin del mundo* . Le eché un vis-

tazo, leí los títulos de los capítulos, lo hojeé y al día siguiente bajé al pueblo y me compré un ejemplar". [61]

Morris y sus aventuras en El Bosque de los Debates y El Bosque Peligroso aleccionaron a muchos de los que llegaron a los bosques de Mametz, Trones o el Gran Bosque. Tanto la versión literal como la literaria son lo que Frey ha dado en llamar el "demoníaco mundo vegetal", que suele estar relacionado con las gestas caballerescas, "un bosque siniestro como aquellos que encontramos en *Comus* o al comienzo del *Infierno* , o a la figura del matorral, que desde Shakespeare a Hardy ha estado relacionado con el destino trágico o con una soledad como la de *Childe Roland* de Browning o la de *Tierra baldía* de T. S. Eliot". [62] El "fin del mundo" de Morris es un acantilado que da desde lo alto a un mar infinito, muy distinto del mundo que termina en la línea del frente británico. Cuando Sassoon describe el paisaje en el frente parece evocar algunos de los siniestros escenarios de Morris, del mismo modo en que hace que resuene su título. "Los días lluviosos", dice, "los árboles a kilómetro y medio de distancia eran como el humo amarillo verdoso al ascender desde los cerros desnudos. Era como estar en el fin del mundo. Y es que lo estábamos. El mundo hostil [...] se enfrentaba al paisaje de la vida". [63] E insiste: "El fin-del-mundo situado a lo largo del horizonte hechizaba sombríamente mi mente, atrayendo mis ojos casi ávidamente puesto que aún pensaba en la lucha en las trincheras como en una aventura. Ahora el horizonte estaba en calma, como si dormitasen los dragones que allí vivían". [64] En el frente se produce otro momento en el que "nos encontrábamos en el límite del mundo". [65] Obviamente, la retórica y la imaginación de Blunden no se quedaban atrás al revivir y recurrir a Morris. Hoy día llamaríamos algo así como *infierno absoluto* al Thiepval del invierno de 1916: él lo denomina

"el lugar más solitario del fin del mundo, mugriento y lleno de miembros esparcidos". [66]

La influencia espectral en el frente normalmente se expresaba en imágenes que resultaban de leyendas como las de Morris. El infame cerro de Warlencourt, de tierra caliza y cuyas ametralladoras dominaban kilómetros de línea en el Somme, era algo vivo, enorme y terrible. Carrington nos cuenta: "Esa colina espantosa [...] se convirtió en algo fabuloso. Por la noche desprendía un brillo blanco y parecía mirarte de soslayo igual que un ogro en un cuento de hadas. Asomaba inesperadamente, escrutando las trincheras en las que creías estar a salvo. Se aparecía en sueños". [67] (Muchos decían que no reunía las características de un campo de batalla convencional, sino el de un túmulo mortuorio galo, unas fosas comunes de la Antigüedad.) Guy Chapman también se sintió secretamente observado y perseguido, lo que Eliot dramatizó en la sección final de *Tierra baldía* (versos 360 a 366 y en las notas).

> En estas tierras baldías hay una magia oculta (por ejemplo, en los alrededores de las aldeas abandonadas en los límites de los campos de batalla). Mientras vagas a través de las corrompidas huertas cubiertas de plantas, siempre hay alguien a tus espaldas. Te vuelves y no es nada más que el crujir de una rama. [68]

Hugh Quigley estaba totalmente familiarizado con los textos literarios y de estética victoriana, a los que apelaba constantemente en el frente para que le ayudasen a "ver". Como hemos observado, lo hace con *Los pintores modernos* de Ruskin y tiene un profundo conocimiento de *El pozo del fin del mundo* . Para él, el espantoso canal de Ypres, cuajado de cadáveres, es "como" el estanque envenenado bajo el Árbol Seco, de Morris, alrededor del que descansan los cuerpos de hombres con "rostros coriáceos de muertos [...] con sus tirantes muecas de dolor, como si hubiesen sufrido al morir [...]" (libro III, capítulo 18). [69] Uno de los problemas de Quigley es cómo recordar. Parece resolverlo relacionando

lo que quiere rememorar con lo que le parece un conocido texto literario. Es lo que hace al recordar el extravagante aspecto del devastado Telar de Ypres en el otoño de 1917. "Estaba tan castigado que no se tenía en pie ni una sola escultura, ni la sombra de una sola imagen, excepto la gárgola del final, que miraba provocadoramente con tanta elegancia como siempre." Fija la imagen relacionándola con el paisaje de Morris, en el que acechan figuras similares:

> Cuando regrese, este episodio seguirá siendo uno de los recuerdos mejor guardados, que podrá contarse una y otra vez, que ocurrió en la tierra del horror y que temerán los pocos que vuelvan, como en aquel campo que describe Morris en *El pozo en el fin del mundo* . [70]

Pero había un relato legendario inglés aún más conocido que el de Morris. Se trata de *El progreso del peregrino* , de Bunyan. Todo el mundo se educó leyendo esa obra. Cuando en el *Daily Express* del 12 de noviembre de 1918 el redactor "Orion" describió la sensación que le produjo oír que había finalizado la guerra, escribió: "Como Cristiano, sentí que mis hombros se habían librado de una gran carga". El *Daily Express* era un periódico "popular", pero "Orion" no tuvo que decir: "Como Cristiano en *El progreso del peregrino* , de John Bunyan". Sabía que le entenderían, y sobre todo las tropas, puesto que habían bautizado una de las trincheras de apoyo logístico del reducto de los Hohenzollern con el nombre de "Progreso del peregrino". Y no les pasaría desapercibida la similitud entre un soldado plenamente equipado, marchando hacia y desde la línea del frente, con su mochila, su tela impermeable, su manta, fusil, munición y la imagen de Cristiano al comienzo de sus aventuras: "Vi a un hombre vestido de harapos [...] y con un gran peso sobre su espalda". Al rememorar aquella terrible marcha nocturna en el fango, Quigley escribe: "El alma no toma nota alguna, muere la percepción y, como Cristiano, llevamos nuestro propio peso [en este caso, el fusil y la munición] y sólo

pensamos en él". [71] Cristiano se desprende de su carga al contemplar la cruz. La carga del soldado Anthony French se suelta cuando su equipo revienta como consecuencia de una bomba que le hiere en el muslo: "Ya no era un soldado. [...] Sólo conservaba el casco. [...] Me encontré con que me faltaba la cantimplora del agua, mis raciones de hierro, mi máscara antigás. A mi reloj le faltaba la tapa y el cristal. [...] De pronto pareció desvanecerse una gran carga de responsabilidad, como si se tratase del final del viaje del peregrino. No sentí dolor. Me sentí descansado". [72] El cargamento de R. H. Tawney se cae cuando el primer día de ataque en el Somme se da cuenta (se trata de su bautismo de fuego) de que después de todo no se va a acobardar:

> No había caminado ni diez metros cuando sentí que se desprendía todo mi cargamento. Hay una frase al final de *El progreso del peregrino* que siempre me ha sobrecogido porque describe una de las cosas más terribles ideadas por el hombre: "Entonces caí en la cuenta de que había un camino que llevaba al Infierno, hasta desde las Puertas del Cielo. También desde la Ciudad de la Destrucción". ¡Llegar tan lejos y ser rechazado en el último momento! Y aun así, el hombre camina entre abismos y todos desconocen su corrupción, hasta que revienta, y luego es demasiado tarde. Me inquieta esta reflexión: "¡Imagina que un hombre pierde la cabeza y tiene la culpa de que otros hombres se hagan pedazos! ¡Imagina que tus piernas se asustan y se niegan a moverse!". Ahora sabía que podía estar tranquilo. No debía espantarme, ni debía perder la cabeza. ¡Imagina el júbilo ante un descubrimiento de esa magnitud! Me sentía bastante feliz y dueño de mí mismo. [73]

Hasta cuando el artillero William Pressey escoge la palabra *grande* , en vez de *voluminoso* , para describir lo padecido por los civiles franceses al retirarse ante el avance alemán en la primavera de 1918 ("Algunos tenían carretas, otros llevaban grandes bultos sobre sus espaldas"), [74] intuimos que *El progreso del peregrino* le ayuda a elegir las palabras.

Es extraño y maravilloso que la experiencia en la primera línea tuviese por modelo el libro que conocía todo el mundo. O para

ser más preciso, la experiencia en el frente pareció cobrar sentido interpretativo cuando pudo observarse lo cerca que se encontraba de la acción desarrollada en ese libro. Sassoon da por sentado que su título, *El viaje de Sherston* , contribuye a que sea más claro el fragmento en el que Rivers ansía alcanzar su consolador momento triunfal cuando entra en la sala del hospital. Al igual que Cristiano, Rivers busca alguna cosa, demanda un rumbo y al final sabe con certeza cuál ha sido su objetivo durante todo ese tiempo. Mencionar a Bunyan también puede resultar irónico, como ocurre en *The Patriot's Progress* [El viaje del patriota] (1930), de Henry Williamson, cuyo héroe, John Bullock, va a la guerra entusiasmado, resiste estoicamente, y termina amargado, sin una pierna y tratado con condescendencia por civiles que no le comprenden.

El problema para el escritor que trata de describir lo ocurrido en la Gran Guerra es su absoluta incredibilidad y, por consiguiente, su dificultad para decir cómo fue. Como ha dicho Bernard Bergonzi: "La literatura sobre la Gran Guerra se puede juzgar como una serie de tentativas para dar una respuesta que, hasta cierto punto, se adapte a una situación sin precedentes en la que se vieron inmersos los escritores". [75] Pero el significado sin precedentes debía encontrar motivos e imágenes con precedentes. Eso queda ilustrado en la teoría de E. D. Hirsch sobre el modo en que se presentan los nuevos significados:

> Nadie inventaría o entendería un nuevo tipo de significado a no ser que pudiese advertir semejanzas e integrase primicias bajo el manto de tipos ya conocidos. [...] Mediante un impulso imaginativo, lo conocido asimila lo desconocido y de ese modo se concibe lo que es genuinamente novedoso. [76]

El "nuevo tipo de significado" es el que aparece con la innovadora guerra de trincheras masificada e industrializada. Los "tipos ya conocidos" son los motivos e imágenes de la leyenda popular. Lo "genuinamente novedoso" son las reveladoras memorias de

guerra en las que nos hemos centrado, en las que lo *significativo* es, en la práctica, lo *artístico* . Como en realidad Dante no fue leído en la Inglaterra protestante, cuando la sensibilidad inglesa busca imágenes tradicionales de desolación, horror, pérdida y temor, no acude al *Infierno* sino a *El progreso del peregrino* .

Sería imposible contabilizar el número de veces que se evoca "el Cenagal del Desaliento" como el único título apropiado para describir el fango revuelto de los cenagales triturados por la lluvia helada y la artillería pesada. Se convierte en una de las ineludibles frases estereotipadas de la memoria. Al igual que "el Valle de la Sombra de la Muerte", en el que en el libro de Bunyan "reposan la sangre, los huesos, las cenizas y los cuerpos mutilados de los hombres, incluso de los peregrinos que habían tomado esta dirección en tiempos pasados". El comandante Pilditch evoca aquel valle para ayudarle a describir lo indescriptible:

> Los remates desnudos y los montones de ladrillos de Souchez tenían un aspecto de lo más extraño y anormal cuando salía el sol y lanzaba rayos de un rosado chillón. Yo sabía que nunca sería capaz de describir su aspecto siniestro y que jamás lo olvidaría. Me recordaba un viejo grabado en madera que tenía mi abuelo de *El progreso del peregrino* , con la escena del Valle de la Sombra de la Muerte donde Cristiano se encuentra con Apollyon. [77]

Cuando el alférez Alexander Gillespie murió en Loos, se dice que encontraron sobre su cuerpo un ejemplar de *El progreso del peregrino* con el siguiente fragmento subrayado: "Luego entré en el Valle de la Sombra de la Muerte y no vi la luz hasta haber recorrido prácticamente la mitad del camino. Pensé que moriría allí mismo, y salió el sol y recorrí lo que quedaba mucho más descansado y tranquilo". [78] Por lo visto, Gillespie utilizaba el fragmento como una especie de salmo para reconfortar su ánimo, una versión del Salmo 23:4 ("Ciertamente, aunque camino a través del valle de la sombra de la muerte, no temeré al mal"), muy adecua-

do para su uso en la trinchera por su visión del revelador amanecer.

Con un nombre tan significativo, el oficial artillero Christian Creswell Carver estaba en situación privilegiada para imaginarse a sí mismo volviendo a representar *El progreso del peregrino* . Al escribir a su hermano en marzo de 1917, describe el panorama que se abre ante un destacamento montado durante una noche en el Somme:

> A nuestra derecha y debajo de nosotros está el río que de un lado muestra un paisaje de miembros mutilados, de agua que fluye y de los charcos formados por las bombas, y del otro, el esqueleto blancuzco y resplandeciente de otra aldea situada en la distante orilla. Ojalá que un artista pintara la aterradora escena ahora que la mano de la guerra y de la muerte aún se cierne sobre ella. Con nuestros cascos y viseras de acero evocamos de alguna manera las figuras cubiertas de armadura que atraviesan el valle de la sombra de *El progreso del peregrino* . Y es que las garras de Apollyon están más cerca que nunca. [79]

Y por supuesto, firma la carta como "Cristiano".

El camino que la Benevolencia aconseja seguir a Cristiano para llegar a la Ciudad Celestial desde la Ciudad de la Destrucción es específicamente "recto y estrecho". Al igual que el infame camino cenagoso de 12 kilómetros de largo que llevaba de Poperinghe a Ypres. Cuando los soldados se desplazaban en la oscuridad hacia el saliente de ese camino evocaban con más frecuencia que nunca el viaje de Cristiano, para así dar alguna forma y sentido a su sufrimiento. "Cientos de miles de hombres deben de recordar el camino que lleva de Poperinghe a Ypres", dice Henry Williamson. "Comienza a estrecharse entre dos largas hileras de casas". [80] Carrington considera que uno puede valerse de *El progreso del peregrino* de un modo casi sobrenatural. Recuerda que "poder guiarse en la oscuridad por este camino era una tarea digna del peregrino de Bunyan". Luego cita el relato de Bunyan sobre el viaje de Cristiano a través del Valle de la Sombra de la Muerte:

> Aquí el camino también era extraordinariamente estrecho y por lo tanto el buen Cristiano tuvo que andar con más precaución que nunca; y es que cuando buscaba en la oscuridad para esquivar el foso que se encontraba a un lado, casi caía sobre el fango que había al otro lado. Así pues, continuó, aunque aquí el camino estaba tan oscuro que a veces, cuando levantaba el pie para seguir hacia delante, no sabía ni dónde ni sobre qué daba el paso siguiente. Y sin tardanza la llama y el humo saldrían con [...] profusión, chispeantes y emitiendo ruidos espantosos. [...] Y siguió así durante un buen rato, las llamas casi le alcanzaban. Oía también voces lúgubres y movimientos por doquier, lo que en ocasiones le llevaba a pensar que le harían pedazos o que le pisotearían como si fuera el lodo de las calles. [81]

Estas escenas de un peligroso viaje constituyen la esencia de *El progreso del peregrino* , que en su portada se anuncia como "Su peligroso viaje", una de las tres etapas de la experiencia de Cristiano, siendo las otras dos, "La manera en que partió" y "Llegada segura al país deseado". Si el título de Sherriff, *Journey's End* [El final del viaje], alude abiertamente al famoso discurso de Otelo sobre el consentimiento y la rendición (V, ii, 263-285), también apunta expresamente hacia un mundo de leyenda literaria como el de Bunyan, en el que los viajes y el combate anuncian un desenlace final en el que se revelará su significado. El poema de la Segunda Guerra Mundial de Gordon Swaine, "Viaje a través de la guerra", recoge la imagen del recorrido, aunque en esta ocasión el héroe de la leyenda ha quedado reducido a

> Una figura que recorre las páginas de una fábula,

y ese sentido alegórico queda más nebuloso:

> Se oscurecen la moral y la débil fantasía.

Como en *El progreso del peregrino* , la acción de desplazarse físicamente a través de una terrible pesadilla topográfica a lo largo de un camino recto es la que en 1972 predomina en los recuerdos de Anthony French sobre su guerra: "Para mí", dice, "y probablemente para todos los que combatieron y sobrevivieron, corre a través de ese panorama de mi memoria un camino a lo largo del cual se entrevé la continuidad de aquellos días por una red de

senderos poco frecuentada, que son divergentes y se entrecruzan, desde la última puesta de sol de la existencia racional hasta la mañana del armisticio y del juicio final". [82]

Aunque el exquisito y sensible ordenanza Alfred M. Hale nunca se acercó al frente, también describió su experiencia bajo el influjo de *El progreso del peregrino* . Si no tuvo ocasión de referirse al Valle de la Sombra de la Muerte, sí encontró el modo de evocar el ansioso cuidado de Cristiano para no perder su "rollo lacrado", su imprescindible "certificado" que por fin le permite acceder a la Ciudad Celestial. Cristiano lo pierde mientras duerme y angustiado se prepara para buscarlo. El "certificado" de Hale toma forma de dos maneras diferentes. Primero como un trozo de papel en el que han escrito el término C-2, que demuestra su condición de soldado raso y que durante un tiempo le sirve de defensa frente al Cenagal de la Desesperación, por ejemplo, en el "extranjero": "Me aferré a ese trozo de papel y lo abracé, hasta que un día [...] un suboficial sarcástico me sugirió que lo mejor sería guardármelo y no aficionarme a exhibirlo en cualquier ocasión". La segunda forma que adopta el "certificado" de Cristiano en el caso de Hale es el mágico Papel Amarillo que permite la entrada del portador en la Ciudad Celestial de la desmovilización y el regreso a casa.

La escena transcurre en el puerto de Dunkerque, el 4 de marzo de 1919. Feliz como un recién casado, Hale desfila junto a otros que tam-bién se van a desmovilizar, "por el largo camino adoquinado, dirigiéndonos por fin hacia el mar y hacia Inglaterra". En el muelle aguarda la Ciudad Celestial: "Luego vi nuestro barco de vapor esperándonos entre la niebla y la lluvia". Se trata del "Gran Barco", el término mitológico y seudoartúrico utilizado por las tropas con el que se designaba al barco imaginado en el que se haría la travesía entre Francia y la Desmovilización. En *El progreso del peregrino* , a los Profetas, tras asomarse por encima de la

puerta de la Ciudad, se les dice: "Estos peregrinos provienen de la Ciudad de la Destrucción por el amor que profesan al rey de ese lugar". Y luego continúa Bunyan: "Los peregrinos entregaron su certificado de uno en uno", después de lo cual el rey "ordenó que se abriese la puerta". La bienvenida de Hale es menos espléndida pero tan gratificante como la otra: "Colocaron la pasarela y mientras subíamos a bordo de uno en uno, hacía guardia un individuo vestido de civil y con un aspecto de lo más desaliñado". El relato de Bunyan de la salvación de Cristiano gracias al certificado utiliza una prosa apasionada y sencilla en la que *entonces* es la principal conexión, como ocurre en "Entonces los Peregrinos entregaron los certificados de uno en uno". Lo mismo ocurre con Hale:

> Entonces comprendí y reconocí en todo su valor aquel papel amarillo, como no lo había hecho antes. Ahora teníamos que mostrarlo. Lo agarré bajo la lluvia con todas mis fuerzas y lo mostré al subir a bordo [...] lo mismo que hicieron todos, con una excepción. Empuñaba mi documento con un ansia tal que el papel estaba manoseado, empapado y roto, pero lo cierto es que estaba allí, sano y salvo, y eso era lo único que me importaba.

Cuando el Cristiano de Bunyan pasa la puerta y mira hacia atrás, ve que Ignorancia, "un joven lleno de vida", solicita entrar. "Al pedirle su certificado", Ignorancia "rebusca a la altura del pecho pero no encuentra nada". Cuando los Profetas le preguntan si tiene o no el documento, Ignorancia permanece en silencio. Lo que sigue es lo mismo que quedó en la mente de R. H. Tawney:

> El Rey [...] ordenó que [...] Los Brillantes [...] saliesen y trajesen a Ignorancia, le atasen de pies y manos y se lo llevasen. Luego lo subieron y lo transportaron a través del aire hasta la puerta que vi a un lado de la colina. Allí lo colocaron. Entonces me di cuenta de que había un camino al Infierno, hasta de las puertas del Cielo, al igual que desde la Ciudad de la Destrucción.

La versión de Hale de ese episodio es exquisita. Ya seguro sobre cubierta y entusiasmado ante el hecho de que su certificado le proporcione la felicidad eterna, vuelve a mirar al muelle por última vez.

> No era el caso del pobre diablo que, solo y desamparado, daba vueltas por el muelle. Resulta que había perdido su documento; [...] lo cierto es que me daba lástima [...] y desde entonces con frecuencia me he preguntado qué habrá sido de él. [83]

La Ciudad Celestial de Bunyan es una quimera de oro y joyas. Guarda el mismo aspecto que Dresde, cuando en *Matadero cinco* el "Peregrino" Billy, de Vonnegut, de pronto observa cómo brilla la ciudad a través de las puertas abiertas de un vagón de mercancías: "Las puertas encuadraban la ciudad más encantadora que jamás había visto la mayoría de los norteamericanos. La línea del horizonte era intrincada, voluptuosa, seductora y absurda". La respuesta a la pregunta de Vonnegut de "¿Qué aspecto tenía?" recuerda una idea que se repite en *El progreso del peregrino* que ayuda a facilitar la comprensión de algunas guerras del siglo XX : "A Billy Pilgrim le pareció como un cuadro del cielo de la escuela dominical". [84]

EL HONORABLE FRACASO DE *IN PARENTHESIS*

"A veces mi padre leía a Bunyan en voz alta", recuerda David Jones, [85] ese singular genio moderno y de difícil definición, medio inglés, medio galés y, todo en uno, pintor, poeta, ensayista, grabador, portento del folclore y la liturgia y adepto del mito, el ritual y el relato legendario, y el ampuloso alusionista de *In Parenthesis* y *The Anathemata* . Fue un talento extraordinario, que escribió su obra en el contexto de la tardía Inglaterra victoriana y en quien se fundían el esteticismo y la religión, enriqueciéndose mutuamente, un tipo de personalidad cuyo ejemplo más elevado era T. S. Eliot, que en 1961 recomendó en un prólogo la lectura de *In Parenthesis* . Jones nació en Brockley, Kent, en 1895. Su padre, galés, era pintor y su madre era inglesa. El dibujo fue su vocación más temprana, a la edad de cinco años. Antes de aprender a leer, a los nueve años ya dibujaba de un modo asombroso. Entre los años 1909 y 1914 aprendió los oficios de delineante y diseñador en la

Escuela de Arte de Camberwell, y tras la guerra, en la Escuela de Arte de Westminster. En enero de 1915 se alistó en el cuerpo de los Reales Fusileros Galeses y estuvo en el frente como soldado desde diciembre de 1915 hasta marzo de 1918. Se consideraba a sí mismo un hombre "grotescamente incompetente [como soldado], [...] la desesperación de la compañía", [86] pero su vivencia del frente supuso para él un impacto imborrable e inseparable de la idea de relato legendario medieval. Como dice en el prólogo de *In Parenthesis:*

> Pienso a diario en la Tierra Baldía, en las repentinas violencias y en los largos silencios, en los agudos contornos y en los vacíos amorfos de esa misteriosa existencia que afectó tan profundamente a las imaginaciones de los que la sufrieron. Era un lugar hechizado. Quizás sea Malory quien mejor lo describe –libro IV , capítulo 15–: el paisaje habló con "voz sombría". [87]

Jones nunca superó la guerra, ni siquiera en el plano físico. Al igual que Hemingway, que elegía su mesa en la esquina de un restaurante para asegurar sus flancos y su retaguardia, alrededor de 1943 Jones dijo refiriéndose al tipo de cuadros que disfrutaba pintando: "Siempre que puedo trabajo desde la ventana de una casa. Me gusta observar el mundo desde una posición relativamente bien resguardada". [88]

En 1921 se convirtió al catolicismo y entró en contacto con la comunidad artístico-religiosa de Ditchling, en Sussex, que dirigía el escultor, grabador y tipógrafo Eric Gill. Al año siguiente se unió a esa colonia de devotos artesanos y allí practicó durante años el arte del grabado y de la acuarela, desarrollando su visión sacramental del arte y centrando sus intereses en el ritual y en la liturgia. En 1927 se unió a la Sociedad de Grabadores en Madera y posteriormente trabajó como ilustrador para imprentas privadas, al igual que para la firma Faber and Faber. Tanto al grabar como al pintar, sus temas favoritos se centraban en la temática británica, en la narrativa de las leyendas artúricas. Malory fue siempre uno

de sus autores favoritos, igual que le pasaba a Eric Gill. En 1934 Jones visitó Tierra Santa, y en 1937, y tras trabajar en ella durante diez años, publicó *In Parenthesis* . Su otro poema largo, que entre otros temas se ocupa de la evangelización de Gran Bretaña, lleva el título de *Anathemata* y se publicó en 1952. Le siguieron una serie de escritos sueltos que se suponía formaban parte de una obra en constante evolución: *A, a, a, Domine Deus* (1955), *El muro* (1955), *La visitación del tribuno* (1958), *El bienhechor del lugar* (1961), *El sueño del soldado Clitus* (1964), *La caza* (1965), *La fatiga* (1965) y *El señor durmiente* (1967). Estas obras, editadas antes de la muerte de Jones en 1974, y que se publicaron bajo el título de *El señor durmiente y otros fragmentos* , denotan su obsesión constante por la guerra. Aunque en su mayor parte tratan de legionarios romanos durante la época de Cristo, como dice David Blamires: "La rutina del día a día y el lenguaje que utiliza son propios del soldado británico de la Primera Guerra Mundial. Las tablas colocadas en el suelo de una trinchera para evitar la humedad, el vivac, los recibos y la mezcolanza de términos técnicos procedentes del vocabulario militar latino". [89] Todas esas obras están llenas de alusiones, algunas de las cuales pueden parecer incoherentes. Todas ellas demuestran el ardiente deseo de Jones, tal vez quijotesco, por rescatar y dar forma a las connotaciones tradicionales preindustriales, éticas y religiosas. Busca constantemente los "signos válidos", un sistema más rico de símbolos capaces de transmitir al público moderno las complejidades llenas de significado de la visión histórica del cristianismo. Utiliza el método de asociación. Extrae los "depósitos" que se agrupan alrededor de los significados tradicionales, ansioso de que no se le escape ni uno. Como dice: "Si el pintor crea formas visuales que contienen sillas u objetos semejantes, ¿qué posibilidades hay de que quienes admiran un cuadro suyo salgan a toda prisa para conocer al pintor teniendo presentes conceptos como 'asiento', 'trono', 'legislatura',

'cátedra' , 'bizcocho', 'a-manoderecha-del-Padre'?". [90] Ya se trate de la vida en la trinchera durante la guerra o de las fatigas militares al asistir a la Crucifixión, en toda su obra la experiencia del Soldado, como también sucede en el caso de *Ushant* (1952), de Conrad Aiken, es representativa de la experiencia vital en los seres humanos. Todos avanzamos peligrosamente a través de "un lugar embrujado", y en palabras de Carrington, "hacia la tierra de nadie y el mundo desconocido que está más allá". [91] En el frente, Jones ha aprendido la terrible vulnerabilidad tanto de la naturaleza como del hombre y su paradójico privilegio de obtener la gloria. "Los árboles heridos y los hombres heridos", nos dice, "constituyen una imagen que persiste en mi mente como consecuencia de la guerra". [92]

In Parenthesis se plantea el problema de volver a crear el vínculo entre los significados tradicionales y las inauditas realidades de la guerra. Jones detalla el problema en el prólogo: "Algunos de nosotros nos preguntamos si tras ajustar su caja respiratoria, el señor X puede identificarse con lo que entrevió el poeta en 'Vi al joven Harry con la visera puesta'" [93] (*Enrique IV* , parte I, IV , i, 104). Jones cree que se puede hacer esa ecuación relacionando lo acontecido en el frente con la leyenda artúrica, el folclore inglés y galés, la historia del Antiguo Testamento, la liturgia católica, la mitología nórdica, Chaucer, *La balada del viejo marinero* , los poemas de G. M. Hopkins e incluso las obras de Lewis Carroll. Pero al situar el sufrimiento de los modernos y corrientes soldados británicos en contextos tales como los mencionados, Jones nos ofrece un documento de una extraña ambigüedad e incertidumbre. Y es que por mucha crítica implícita que albergue contra la guerra moderna, no por eso *In Parenthesis* deja de sugerir que la guerra, aunque atroz, tiene sólidas raíces "en la tradición". Hasta llega a dar a entender que la guerra puede comprenderse una vez que se

acepta que forma parte de la tradición. Esa tradición a la que apunta el poema sostiene que el sufrimiento se encuentra a un paso del sacrificio y que el esfuerzo individual se realiza en el heroísmo. Por desgracia, en la obra de Jones no encontramos nada que nos haga pensar que la guerra es una carnicería ni que sus protagonistas son las víctimas. Lo cierto es que el joven Harry no se parece en nada a Mr. X, aunque *In Parenthesis* pretenda oscurecer esa distinción. El poema es una obra profundamente conservadora que no recurre al pasado, como suele suceder, para criticar el presente, sino que, en realidad, lo hace para enaltecerlo. A pesar de todo el horror que describe, el poema es resultado de la racionalización e incluso la aprobación de la guerra, porque sostiene que de un modo u otro recupera gran parte de los motivos y valores del relato caballeresco medieval. Y sin embargo Jones, al revivir la experiencia de sus personajes de carne y hueso, se muestra comprensivo ante su cotidiana y dolorosa añoranza de casa, del pasado y de los valores que podrían honestamente considerarse heroicos. El problema estriba en que el entremetido intelecto, esta vez disfrazado de un sentimental arturianismo literario victoriano posterior a Tennyson y a Morris, le atribuye un carácter romántico a la guerra. Si comparamos *In Parenthesis* con el *Gallípoli* de Masefield, con su panoplia de epígrafes procedentes de *El cantar de Roldán* , se aprecia su parentesco con documentos que son abiertamente patrióticos y hasta propagandísticos.

El poema está dividido en siete secciones que nos presentan al poco menos que anónimo personaje central, el soldado John Ball, quien se va acercando paulatinamente a un dramático final en el que resulta herido en un bosque cerca del Somme. John Ball, que toma ese nombre del clérigo que dirigió la revuelta campesina de 1381, es el típico británico. Su nombre pudo haber llegado a conocimiento de Jones por mediación del poema de Morris de 1888, *El sueño de John Ball* . El John Ball de Jones no es un líder revolucio-

nario, sino que se asemeja más a Sad Sack, el constante hazmerreír de su cabo. Está en la Compañía B de los Reales Fusileros Galeses, y, cuando al comienzo de la primera parte topamos con él, acaba de llegar tarde a la formación, cuyo escenario es un campamento cerca de un puerto de embarque inglés:

> Toma nota de ese nombre, sargento Snell. [94]

Estamos en diciembre de 1915 y el batallón de Ball se dirige hacia el puerto. Su pelotón lo capitanea el alférez Piers Dorian Isambard Jenkins, de veinte años de edad, por el que Ball siente cierto afecto debido a su humanidad, su cabello de color de lino y su uniforme de buen corte. Jones llega a compararlo con un noble que aparece en primer plano en el cuadro de Paolo Ucello *La batalla de San Romano* , que ha visto en la National Gallery. Jones describe escuetamente la llegada del batallón al muelle, su embarque y tránsito a Francia, el desembarco y el viaje por tren en vagones de ganado con rumbo al "nuevo mundo". Aunque la obra arranca dentro de un entorno lingüístico muy parecido al de la novela "realista" pos Joyce, a esas alturas Jones ya comienza a establecer "semejanzas", creando un vínculo entre la conducta militar, las ceremonias religiosas y las costumbres caballerescas. Dice que las plazas de armas y los refectorios tienen en común que de vez en cuando están sumidos en el silencio aunque estén abarrotados de gente. Las exhortaciones de los mandos medios durante la marcha: "Silencio/Barbilla al frente", se asemejan a una "liturgia". Y para contarnos que el vapor leva anclas, se invoca el estilo de las obras históricas de Shakespeare: "Partieron para Francia".

En la segunda parte, el batallón se entrena tras las líneas enemigas, acudiendo a "conferencias", propagando rumores y generando inquietudes. Se acerca aún más a la primera línea, a pie y en autocar, ve los primeros edificios dañados por las bombas e inhala su primera bocanada de gas. Ball oye el silbido de la pri-

mera bomba. Tiene como blanco una batería cercana y en este caso solamente daña el entorno natural y una máquina: "La savia de las plantas babeaba sobre la inmaculada e inutilizada recámara del cañón núm. 3". El mundo de Ball todavía es vegetal y mineral, todavía es inocente.

Es en la tercera parte donde se torna animal. Es cerca de Béthune, cuando la unidad de Ball entra por primera vez en contacto con las trincheras. Nos presenta la habitual pesadilla del relevo en un "sector tranquilo" en la oscuridad, el barro y el frío. Las preguntas y respuestas de fórmula que se intercambian entre los que hacen el relevo y los que son relevados se presentan reiteradamente como una "liturgia" y como "palabras rituales". Jones explica en una nota la convencionalidad de esta antífona de las trincheras:

> Estas idas y venidas al frente casi hacían uso de una liturgia semejante a la utilizada en el viaje por mar cuando los patrones de un barco saludaban con un "¿Quién va?" a los buques que pasaban de largo. Nosotros solíamos preguntar "¿Quién vive?", y nombrábamos al regimiento. Y volvíamos a preguntar: "Colega, ¿cómo andan las cosas por ahí?". Y siempre obteníamos la misma respuesta, hasta en las zonas más alborotadas: "Como la seda, colega, como la seda".

Las metáforas vuelven a ser doctrinarias y caballerescas:

> Con todo el miedo que conllevaba, la formación nocturna tenía para John Ball una especie de santidad, el presente viraba con la lejanía del ayer, un tedio acumulado, todo lo que habían tenido que soportar desde el día del alistamiento: una orden muy desagradable se transustanciaba esa noche, le daba cierta gracia.

"El pequeño rebaño" del señor Jenkins se asemeja a una "diócesis armada"; los trogloditas del pelotón de Ball que combaten asomándose por sus agujeros son "figuras de Lázaro"; los cadáveres cercanos cubiertos con cloruro de cal fueron una vez "templos Sagrados de Espectros que producían estiércol"; y todo el teatro del relevo se ve como un "sepulcro". Cuando se completa el relevo y todo el mundo está en su puesto, John Ball tiene que hacer

guardia y, ante un gran destello de luz, en términos artúricos –y por supuesto tennysonianos–, divisa un cráter abierto por la explosión de una bomba, inundado, y que contiene: "Un piquete-metálico en forma de sacacorchos, medio sumergido, como la oscura Excalibur, y al que ha retorcido un perverso conjuro".

La tercera parte termina con una "composición lírica" sobre las ratas, que da testimonio de la admiración de Jones por el Eliot de:

> Pienso que estamos en el callejón de las ratas,
> donde los muertos pierden sus huesos,

una admiración que ya se indicaba anteriormente por la contraseña, "Higo chumbo", de aquella primera noche.

> Puedes oír el silencio de aquello,

reflexiona David Jones-John Ball:

> puedes oír las ratas en la tierra de nadie
> excavando sus intrincaciones,
> abriendo sus pacientes obras,
> cras, cras, cras,
> cavando la tierra, con sus astutas patas similares a paletas;
> redimen la hora de nuestra mezquindad, para cavar su propio
> [paraíso anfibio.

Como las ratas, los hombres cavan sus zanjas y trincheras, salen en grupos cargando con el material, llevan puesto un "caqui" enfangado, normalmente "se entierran". Tras la visión y el olor de los primeros cadáveres, es seguro que el mundo de Ball se ha vuelto animal.

A la cuarta parte otra persona podría haberla titulado "Un día en las trincheras". Jones la llama "La Landa del rey Pellam", lo que insinúa una semejanza entre la tierra baldía del frente y la del rey Pellam de Malory, el monarca lisiado del relato del Grial. La tercera parte nos presenta la vida nocturna en las trincheras. La cuarta parte nos muestra un día típico, desde la mañana a la alerta de la noche. Tras limpiar el fusil, John Ball se encuentra con que debe

hacer guardia de nuevo, esta vez con un periscopio. Una composición lírica celebra el folclore y las baladas del bosque, la enramada del primer amor y el dominio de los príncipes y duques proscritos de la leyenda. Se alude a Merlín y a Diana: el bosque se prepara para transformarse en el Bosque Sagrado en el que quiere convertirlo Jones cuando el pelotón de Ball es finalmente destruido dentro de él. Ball sale como zapador para despejar el terreno y de camino recoger piquetes y palas con la sección y se da cuenta –¿o es Jones el que se da cuenta?– de la semejanza entre el escenario de las trincheras y la moderna miseria industrial y urbana. Sea quien fuere el que se da cuenta, se trata de un momento sensible y profético:

> Avanzaban lentamente en zigzag a lo largo de los caminos, más fáciles de cruzar a plena luz del día. Al dirigirse a cumplir sus tareas de limpieza, ya no les atormentaba la noche alimentada por el miedo, la oscura confusión, los cepos ocultos que acechaban, sino, por el contrario, un tedio profundo, un hastío plomizo y sofocante que apocaba y fatigaba el ánimo hasta apoderarse de ellos. La desordenada miseria de la escena de desamor se extendía horizontalmente hasta la lejanía, reflejando una incomodidad innominada, sórdida y desguarnecida, como...

y aquí Jones une esta espantosa visión con la estereotipada escena del patio trasero urbano de la década de 1930:

> la de los gallineros mal cuidados ubicados en desvíos, en lluviosos días laborables en los que la tierra baldía se junta con su entorno. Entre las ortigas y la basura hay cubos agujereados que rebosan de desechadas latas de carne, ruedas que se pudren, residuos de artículos de ferretería a los que el tiempo ha ido deteriorando poco a poco.

Es una manera de demostrar el poder de la guerra para eternizarse, por muy hábilmente que el mundo de la posguerra de entre 1927 y 1937 quiera disfrazarse de Paraíso.

El siguiente "poema lírico" lo consagra a Dai, el compañero de Ball: a través de múltiples encarnaciones pone en la palestra lo que termina siendo una historia de las guerras y los soldados, basada en testimonios personales. La tensión se encuentra en las

batallas artúricas, pero también incluye algunos momentos conflictivos cruciales en la historia del cristianismo:

> Estaba en la trinchera de Miguel cuando el radiante Lucifer
> sacó su primario saliente.
> Eso lo provocó,
> eso desbarató la alegría
> e hizo tres partes de desperdicios.

Asimismo,

> Yo estaba con Abel cuando le encontró su hermano,
> bajo el verde árbol.

Y dice que era un soldado romano jugando al pie de la Cruz el popular juego de la Corona y el Ancla durante la Gran Guerra:

> Serví a Longinos aquel Dux ciego y contrahecho;
> el Dandy Décimo era mi regimiento;
> que jugaba con los dados,
> la Corona y el Ancla
> bajo el árbol.

Después de lo cual el lector tal vez se convenza de que la condición del soldado ha sido universal a través de la historia. ¿Y qué tiene de malo si servir como soldado es universal? Y si no hay nada en las condiciones extraordinarias de la Gran Guerra que haya modificado radicalmente las circunstancias, entonces ¿qué es lo que hay de verdaderamente terrible en ella?, ¿a qué viene tanto jaleo? Pero la dedicación de Jones a la mecánica rito-y-relato legendario le empuja a continuar sosteniendo que esa guerra es como fueron las demás. Cuando el suboficial obliga a utilizar las herramientas para cavar, al describirlo dice que tenía "espinilleras cubiertas de barro", lo cual nos hace pensar que la situación no es mucho peor que la vivida por los soldados romanos, que llevaban canilleras y jugaban a los dados durante la Crucifixión. Como la seda, realmente.

"Ciertamente allí estaremos, junto a los franchutes", es el enérgico y profético dictamen de Ball al comenzar la quinta parte, que abarca varios meses. Al principio está dominada por los rumores de la cercana ofensiva veraniega en el Somme y más tarde por las laboriosas marchas del batallón que se dirige hacia el sur mientras se intensifica la dilatada aunque aún distante preparación artillera. La sexta parte nos acerca más aún a la catástrofe del Somme. Comienza con una serie de citas de Malory sobre los diversos preparativos para la batalla. De repente nos encontramos en "el terreno de los vivac", un valle en forma de cuenco que se halla justamente detrás de la línea de ataque del Somme. Durante días tiene lugar el martilleo de la artillería. El valle ya no es una zona en donde hay tiendas de campaña para tres hombres, sino que es un lugar de "tabernáculos", y mientras el batallón espera sus órdenes, disfruta de una especie de "vacaciones proletarias". Los hombres reciben visitas y el escepticismo y el optimismo entran en conflicto en conversaciones como ésta:

> Es sospechoso que no haya vuelto.
>
> Ha salido por patas, chaval, estará en alguna parte.

Pero hay presagios. El soldado Saunders, destacado como enlace en el cuartel general, vuelve con un rumor, en el que se mezcla el humorístico "Otros Grados" y Malory:

> Dijo que se había montado un cirio de mucho cuidado en la División [...] en lo que atañe a las decisiones sobre esta batalla; y el comandante destinado a la 180, que era un tipo largo, un hombre de lo más querido, estaba furioso. [...] aquel tío se olvidó de su nombre, salió del Cuartel General y dijo que se iba a formar un carajal y que morirían muchos cristianos, que tiraba la toalla y que aunque le amenazasen o rogasen, no quería saber nada del supuesto ataque frontal, dijo que aquélla era una noble compañía que iba directo al desastre.

Las evoluciones del batallón la noche del 30 de julio no son nada prometedoras. Avanza en la oscuridad durante el momento culminante del bombardeo artillero, pero con la luz del día se repliega tras una gran confusión y se encuentra entre vacías trin-

cheras alemanas, curiosamente limpias y ordenadas. Al caer la noche vuelve al valle. Pero en mitad de la noche, el batallón se desplaza por última vez hacia las trincheras donde se encuentra el grueso de los soldados.

La séptima parte arranca ominosamente con un fragmento litúrgico y una plegaria. Está a punto de ocurrir algo espantoso. El pelotón de Ball se encuentra en una trinchera adelantada, frente a un bosque, y ya se contabilizan sus víctimas. Finalmente llega el ataque,

> y el señor Jenkins se los lleva
> y no os amontonéis a la izquierda,
> por los clavos de Cristo,

y mientras atacan, advertimos que comprenden toda Gran Bretaña y todas las condiciones y credos de una humanidad desconcertada y patéticamente obediente:

> pero somos los alistados a toda prisa
> de Islington y Hackney
> y de los alrededores de Walworth
> los petimetres de Surbiton
> hombres de la buena estirpe de Abraham
> de Bromley-by-Bow
> los anglogaleses de Queens Ferry
> los religiosos de Pembrey Dock.

Se lanzan al ataque, incluso

> los dos amantes del puente de Ebury,
> Bates y Coldpepper
> a quienes los hombres llamaban los muchachos de los Lirios
> [blancos.

Es un desastre. Jones se esfuerza por equiparar a esos hombres destripados o deshechos por el fuego de las ametralladoras con los antiguos dioses desmembrados en los bosquecillos sagrados (pensando en sir J. G. Frazer, F. R. S. y T. S. Eliot, y la "literatura"),

pero esta vez el poema no marcha como él quiere y nos centramos en el joven e inocente teniente Jenkins, al que alcanzan las balas casi de inmediato, y en el sargento Quilter, que será el siguiente en caer, y en "la cabeza cortada del 72 Morgan". A pesar de las buenas intenciones de Jones, no termina de convencernos de que esas víctimas sean una prolongación de la tradición de los grandes guerreros y caballeros de los relatos legendarios, la épica renacentista y la historia sagrada de Tristán, Lamorak de Galis, Alisand le Orphelin, Baumains, Balín y Balán, Jonathan, Absalón, Peredur y Taillefer. La "literatura" no soporta una carga tan pesada. Se nos ocurre que la fórmula que propone Jones es errónea, está totalmente equivocada. Pero son precisamente el vigor y el patetismo de sus propios brillantes detalles los que nos lo han enseñado.

Lo que queda del pelotón combate intentando penetrar entre las alambradas alemanas hasta el bosque, hasta el mismo centro del "demoníaco mundo vegetal" de Frye. Luchan encarnizadamente con granadas, toman algunos prisioneros y finalmente, rodeados de cadáveres de miembros del batallón, se agazapan para mantener su posición. Ha resultado muerto Coldpepper, el amigo de Bates, y

> Bates sin Coldpepper
> cava como uno de esos métome-en-todo de Bunyan
> [por su carga de tristeza.

Esa misma noche, a las 21.35, les ordenan atacar en el bosque para despejar el terreno. A Ball le alcanzan en las piernas con el fuego de una ametralladora. Como cuando Cristiano suelta su carga, se desprende del fusil y de su munición mientras se arrastra hasta la retaguardia, pero se siente culpable recordando los meses dedicados a escuchar conferencias sobre el inestimable valor de su fusil. Esas reminiscencias nos recuerdan con qué fatiga y cinismo comprendimos que "Designar a las piezas por su nom-

bre", de Henry Reed, es el poema inglés más completo acerca de la Segunda Guerra Mundial.

> Se trata del mejor amigo del hombre si cuidáis bien las piezas. Debemos soltar hábilmente los muelles en los cuarteles de la Compañía, durante las mañanas lluviosas, y clic clac, sale por el cañón y ustedes, caballeros, francamente deben habituarse a tratar esa arma con el mayor de los cuidados y deben competir sanamente entre ustedes. Tómenlo como una cuestión de orgullo.
>
> ¡Deben casarse con él! ¡Cásense con él!
>
> Mímenlo, es suyo y sólo suyo.

Con frases estereotipadas como ésas que resuenan en sus oídos, Ball, que siente dolor físico además de culpa –¿y ahora dónde está el joven Harry con su visera?–, abandona su fusil "bajo un roble" y se arrastra hacia atrás esperando a los camilleros.

Y aquí asistimos a un rito final. "La Reina del bosque", un espíritu que combina los rasgos de la Diana de la mitología clásica con el Espíritu del Roble o Dríada del folclore, y que adorna a los muertos con las flores del bosque adecuadas, sean británicos o alemanes:

> A algunos les pone frutos blancos,
> a otros moras
> Emil tiene una curiosa corona, está
> hecha de dorada saxífraga,
> Fatty lleva eglantina,
> reinará con ella durante mil años.

Otro escritor nos presentaría ese fragmento de manera irónica, pero en este caso no es así porque Jones quiere ser auténtico.

En *In Parenthesis* , Jones ha pretendido hacer ascender la nueva Temática de Flandes y Picardía a la condición de la vieja Temática británica. Si eso no se puede enaltecer y se resiste a ser absorbido por la mítica heroica no es tanto culpa de Jones como de la guerra. La conflagración no se puede entender en términos tradicionales. La ametralladora por sí sola la convierte en algo tan extraordinario y sin par que, sencillamente, no se puede hablar

de ella como si fuera una guerra más de la historia. O más aún, de la historia de la literatura. Lo que impide que el poema esté realmente logrado es el modo en exceso formal y doctrinal con que huye de lo literal: están demasiado presentes las obras y las palabras de Malory, Frazer y Eliot, a veces a expensas de su espíritu. Uno de los resultados de ese decorativismo literario es la incertidumbre retórica y la inconsistencia dramática. John Ball nunca ha oído hablar de Venizelos, el primer ministro griego, y a pesar de ello se supone que está versado en significados místicos de bosques sagrados, según las doctas tradiciones del folclore europeo. Como lectores no siempre sabemos quién y a quién se habla. Las 34 páginas de notas bastante pedantes terminan por revelar la inseguridad literaria del autodidacta; a veces auxilian al texto donde el autor teme haber fracasado. Parte del poema está malamente recargado, del mismo modo en que el dibujo de Jones de la portada está sobrecargado con todo lo que él considera que debe ser recordado: un cadáver, la estaca de hierro, las ratas, el alambre de espino, una guerrera, un casco de acero, una cartuchera, los sacos de arena, los árboles destrozados, los mulos, las misiones de reconocimiento del pelotón, la carne de vaca en conserva, las casas hechas añicos, el alambrado de los gallineros y la pala de cavar trincheras. Demasiado. Es el equivalente visual de palabras como *millesimal* , *brumous* , *pernitric, inutile* .

Y aun así, con todos sus defectos, *In Parenthesis* en muchos sentidos continúa siendo una obra maestra, inmune a la crítica. Cuando se olvida momentáneamente de sus Lanzarotes, sus romanos y sus religiosos medievales con rosarios y se centra en "el mierda ése del comandante Lillywhite" o en el oficial del Estado Mayor al que denomina "el marica de la Brigada, que se maquilla", la humanidad del poema fascina al lector. Jones describe los detalles físicos con fidelidad y nostalgia. Las balas de los fusiles que te pasan sobre la cabeza chasquean tal como lo describe Jo-

nes: “De vez en cuando chasqueaba la bala de un fusil como si se tratase de un malévolo palafrenero manejando su tenue látigo de piel”. Y el poema es de una tremenda honestidad. Cuando llega el día de su veintiún cumpleaños, nos alegra que el señor Jenkins sea ascendido a teniente y reciba un bonito paquete de Fortnum & Mason. Este tipo de detalles es lo que empuja al poema en una dirección muy diferente de la que pretende con su obstinada evocación del mito, el rito y el relato legendario. Esta clase de detalles es lo que nos convence con el poder del arte de que el frente occidental no es la tierra del rey Pellam, que no será recuperada y que nunca será reconstruida por la magia purificadora del Grial. Es demasiado humana para que así sea.

V
¡OH, QUÉ GUERRA TAN LITERARIA!
EL SENTIDO DE LA LITERATURA NACIONAL

Al recordar un día maldito y lleno de angustia porque va a haber un ataque nocturno, el capitán Oliver Lyttelton, educado en Eton y en el Trinity College de Cambridge, nos dice: "Bueno, aquel día se hizo eterno. Ese día Ovidio y su amante nunca habrían convocado a los dioses: *O lente, lente currite noctis equi*" .[1] El soldado Stephen Graham, poco instruido, rememora su llegada al frente en un abarrotado vagón de tercera clase y dice:

> Encogido en un oscuro rincón del vagón pensé en las muchas ocasiones en la vida en las que he partido hacia lo desconocido y cómo los relatos de los soldados evocaban el estado de espíritu del sueño de Clarence al pasear durante la noche sobre la escotilla del barco, hablando con el duque de Gloucester sobre las Guerras de las Rosas.[2]

"El estado de espíritu del sueño de Clarence" es el de un viaje por la pesadilla con sentimiento de culpa y "el horror más espantoso":

> Mientras recorremos a grandes pasos el movible piso de la cubierta, creo ver a Gloucester tropezar, y como quisiera recogerle, me ase y me arroja por la borda a las irritadas olas del océano. [...] Me imaginaba ver un millar de espantables náufragos, diez mil hombres roídos por los peces, lingotes de oro, áncoras enormes, montones de piedras, inapreciables joyas [...] todo en el fondo del mar, ¡parte de ello en los cráneos de los muertos! ¡Y en esas cuencas, donde una vez habitaron los ojos, como por burla se habían engastado refulgentes gemas, que cortejaban las profundidades cenagosas del abismo y se reían de las osamentas esparcidas por todos los lados!
>
> (William Shakespeare, *Ricardo III* , acto I , escena IV)[1]

Podríamos pensar que es una alusión que se ajusta más a un marino que a un soldado, pero aun así, es muy mordaz, eficaz, y desde luego sorprendente dadas las circunstancias y el modo dubitativo en que el soldado Graham hace uso del lenguaje durante la primera mitad de su discurso. Es indudable que lo menos inte-

resante de su relato es que parece escrito por dos personas: una que se supone analfabeta, que es capaz de llegar a hacer una *evocación* , y un hombre de letras, que puesto que ahora Shakespeare es quien centra el discurso, toma el relevo a partir de este punto con una increíble economía y precisión. Resulta igualmente chocante el comportamiento literario del general sir Ian Hamilton en Gallípoli. En el otoño de 1915 ha estado esperando la llegada de cuatro divisiones francesas de importancia capital. Queda destrozado al descubrir que se retrasarán un mes. La fatídica palabra *retraso* no deja de rondarle la cabeza y piensa en la "Oda al ruiseñor" de Keats y en

> ¡Abandonado! La sola palabra es como una campana.

Consciente de que ese retraso muy probablemente supondrá la muerte de la expedición a Gallípoli, acude a su diario y escribe: "¡Retraso!, la palabra es como el doblar de las campanas". [3] Se trata de un gesto que, junto con los del capitán Lyttelton y el soldado Graham, da una idea del grado de incomparable literaturización que se dio en todos los grados del Ejército que combatieron en la Gran Guerra.

Podríamos suponer que un hombre como Rupert Brooke estaría impregnado de literatura, y no nos sorprende cuando, al escribir a Cathleen Nesbitt desde el Egeo, el 12 de marzo de 1915, alude al Olimpo, al Parnaso, a Ática y a Shakespeare. Forma parte del repertorio normal de alusiones. ¡Pero qué me dicen de esto!: "En cualquier instante", dice, "puede que nos busquen para que matemos al Pagano. *O* podemos quedarnos aquí, olvidándonos del mundo, por el mundo olvidados". [4] Se trata de una alusión a *Eloísa y Abelardo* (verso 207), que no es el poema más popular de Alexander Pope, que no es el más popular poeta británico. Los sumamente ingeniosos humoristas del *Wipers Times* también conocían el verso de Pope y esperaban que sus lectores lo recono-

ciesen. Al informar sobre un partido de cricket en un área de descanso, un afable editorialista escribe (31 de julio de 1916): "Fue un acontecimiento de lo más interesante, y la escena con algunos de nuestros joviales brigadieres (olvidándose de la guerra, por la guerra olvidados, desde las dos hasta las siete de la tarde) brincando por el campo de hierba resultó de lo más alentadora".

Como advierte Theodor Ropp, la guerra civil norteamericana fue la primera en "la que grandes cantidades de hombres que sabían leer y escribir combatieron como soldados rasos". [5] En 1914 no sólo era posible que los soldados estuviesen alfabetizados sino que fuesen muy cultos, dado que la Gran Guerra tuvo lugar en un período histórico específico en el que dos fuerzas "liberales" convergieron vigorosamente en Inglaterra. Por un lado, quienes controlaban el sistema educativo tenían una fe inquebrantable en las virtudes de la literatura clásica y la literatura inglesa. Por otro, el atractivo de la educación popular y el "superarse a sí mismo" estaba en su cenit y dicha educación aún se concebía, en rasgos generales, en términos humanistas. Se creía que el estudio de la literatura en los Institutos de Trabajadores y mediante programas como el de la Unión Nacional de Lectores contribuiría con dinamismo a que la gente humilde ascendiera socialmente. Los "textos" procedían de los tomos de Clásicos Mundiales y de la Biblioteca Everyman. La confluencia de estas dos fuerzas, una "aristocrática" y la otra "democrática", generó un ambiente de respeto hacia la literatura por parte del público, único en los tiempos modernos. Fue este respeto a la literatura, impensable en el entorno actual de poetas muy menores y de periodistas-novelistas, el que, durante la guerra, primero fomentó y luego confirmó la seriedad intelectual y artística de James Joyce en Zurich, Ezra Pound en Kensington y T. S. Eliot en la City londinense. La sinceridad literaria de los lectores del período comprendido entre 1914 y 1918 su-

puso un estímulo y una oportunidad para esos escritores. Podían estar seguros de contar con lectores instruidos como el soldado John Ball, que en un momento determinado saca de su mochila la edición de bolsillo india de la *Guía Oxford del verso en inglés* , de sir Arthur Quiller-Couh, y se deleita con fragmentos como el *Timor Mortis Conturbat Me* [6] de William Dunbar. Cuando la "trivial colección de versos" que publica el teniente Edmund Blunden obtiene una crítica favorable en el *Times Literary Supplement* , su coronel, que obviamente ha leído la crítica en las trincheras, le exime de sus obligaciones y le traslada a un puesto mejor en la retaguardia, en el cuartel general del batallón. [7]

Había pocos militares, fuera cual fuese su grado, a los que no se les hubiera infundido la idea de que la literatura inglesa era la más importante, y también eran pocos los que no se sentían orgullosos por ello. Aunque no todos fueran tan lejos como para aseverar, como lo hizo Samuel Johnson, que "la mayor gloria de cada pueblo procede de sus escritores", [8] un número sorprendente de ellos se tomó la literatura muy en serio. Mientras esperaban en el valle en forma de cuenco a que llegase el momento decisivo en el Somme, John Ball y algunos amigos encontraron un "lugar de recogimiento" sobre "una ladera herbosa", donde podían sentarse y hablar de "asuntos corrientes". Estos asuntos incluían saber si "alguna vez habías leído un libro de H. G. Wells" y "la poesía de Rupert Brooke", interesante materia para debatir entre ingleses situada al mismo nivel que discutir "sobre si la nación francesa es decente o indecente". [9] Ball y sus amigos no piensan que la literatura ocupe un lugar demasiado importante en sus vidas o que sea patrimonio de los intelectuales, ascetas, profesores o críticos. En 1914 apenas había cine. No había radio y, desde luego, no había televisión. Sin contar con el sexo y el alcohol, el entretenimiento básicamente se centraba en tener un lenguaje correcto,

bien a través de libros y periódicos, o del teatro y el *music-hall* o mediante anécdotas, rumores o palabras dichas a los amigos, ordenadas de un modo ingenioso. Para nosotros resulta difícil recuperar imaginariamente ese mundo, pero debemos figurárnoslo si queremos entender el modo en que la "literatura" tomó las riendas de la guerra del principio al fin, desde el "¿Qué hay de la Fe y el Fuego entre nosotros?" de Hardy, hasta el "Sus nombres perdurarán para siempre" de Kipling.

Muy diferente fue lo que ocurrió en los Estados Unidos, donde siempre se las han arreglado muy bien sin la conciencia de un canon literario nacional. Al no haber un linaje de poetas "filosóficos" de relevancia que pueda remontarse hasta el siglo XIV , y ante la carencia de los Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton, Keats, Wordsworth, Tennyson, Browning y Arnold, o de un Malory o un Bunyan, la literatura norteamericana en torno a la guerra es más bien escasa y unidimensional. El poema de Alan Seeger, el poeta norteamericano más conocido de la guerra, "Tengo una cita con la muerte", no alude a nada, carece de un instinto social que permita a sus poemas canónicos la comparación o el contraste irónico. Su sarcasmo carece de resonancia y resulta insuficiente en comparación con obras como "Vlamertinghe: franqueando el castillo, julio, 1917", de Blunden, que arranca con un verso de la "Oda a una urna griega" de Keats, o "El guerrero feliz", de Herbert Read, que de un modo brutal altera el orden de la celebración de Woodsworth del soldado honorable y que es bien dirigido, o "Al descubierto", de Owen, que comienza con una imitación paródica del primer verso de Keats de la "Oda al ruiseñor". Sería impensable que un autor norteamericano producto de la Gran Guerra hubiese titulado o escrito dos últimos versos parafraseando a un Horacio familiar a todos los alumnos ingleses de educación primaria:

Dulce et decorum est

Pro patria mori.

"Los poetas de trinchera", de Edgell Rickword, es el resultado de añadir la conciencia de una literatura nacional necesaria a las descarnadas impresiones irónicas de Hemingway:

Conocí a un hombre, era mi amigo,
pero ennegrecía cada vez más,
y no se sacudía las moscas de encima,
ni palidecía por muy feroz
que fuera el zumbido de las granadas
que pasaban; solía leerle para animarle
cosas que tomaba al azar de Donne,
como "busca un niño con raíces de mandrágora".
Pero se ve que estaba muy ido
porque yacía con la boca abierta,
con ojos de caballa,
y tieso y tan sin sentido como un poste
hasta cuando el viejo poeta clamó
"deseo hablar con el fantasma de un viejo amante".
Un día probé con las Elegías,
pero él, que me oyó decir:
"¿Por qué necesitas más tú estar cubierto que un hombre?",
hizo una mueca desagradable,
así que me di cuenta de que por fin los gusanos
le habían atacado los sesos.
Había una cosa que podía hacer
para matar de hambre a los gusanos,
me estrujé la cabeza
buscando cosas sanas y cité *Maud* .
su mueca se hizo aún peor y me di cuenta de que
Despreciaba la pureza de la pasión.
Apestaba tanto que, aunque éramos grandes amigos,
tuve que abandonarle.
Después las ratas se comieron sus pulgares.

Rickword no encuentra necesario añadir un apéndice. John Ball podía haber explicado la mitad de las referencias echando mano a su mochila.

Lo cierto es que al aludir a la Gran Guerra, la *Guía Oxford del verso en inglés* se encuentra en un lugar de honor que nunca ha sabido apreciarse lo suficiente. No sólo pienso en la obsesión de Christopher Tietjens con "Virtud" (el primer poema de la sección de Herbert), ni siquiera en la influencia de la efusión personal de 55 versos sobre la luz y las tinieblas de *El paraíso perdido* , tomados de la sección donde se encuentra Milton, que incluye:

> Así con el año
> vuelven las estaciones, pero para mí no vuelve
> el día, ni la dulce aproximación de la tarde o de la mañana.
>
> (III , 40-42)

Esto se repite incesantemente, originando el "cambio de rumbo" que ha servido como patrón para muchas memorias de la guerra. Así escribe C. E. Montague sobre la desmovilización de un batallón de voluntarios, mientras van llegando más reclutas desganados y sin entrenamiento: "Volvieron las estaciones, pero ese batallón no revivió el espíritu de deleite que al principio caracterizaba la camaradería entre los soldados [...]". [10] Lo que es todavía más interesante: la *Guía Oxford* también sirvió de clara fuente de inspiración a "Las campanas del infierno", una de las canciones más irónicas de los soldados que estaban en la línea de fuego. Ideada para cantar o bien al enemigo o bien a los desafortunados camaradas, se asemeja a un amuleto que, de un modo u otro, protege al cantante:

> Las campanas del infierno ding-dong-ding-dong,
> pero no para ti ni para mí;
> y los diablillos cómo cantan ding-dong-ding-dong,
> pero no para ti ni para mí.
> Oh, muerte, ¿dónde está tu aguijón?

Oh, tumba, ¿dónde está tu victoria?
Las campanas del infierno ding-dong-ding-dong,
pero no para ti ni para mí.

Sería difícil creer que el talento anónimo que ideó esta canción no se hubiese topado antes en su *Guía Oxford* (como Ernest Parker, quien la cita en su memoria de guerra) [11] con esta composición lírica de alrededor del año 1600, y que Quiller-Couch identifica como procedente del "Christ Church MS":

¡Hala, hala, hala!
¡Los hombres son tan tontos que quieren morir!
¿No es mucho mejor bailar y cantar
cuando las campanas de la muerte doblan?

De manera parecida, uno de los pocos poemas norteamericanos presentes en la *Guía Oxford* , "Lo que cantó la bala", de Bret Hart, parece estar detrás de "El beso" de Sassoon y de "Las armas y el muchacho" de Owen, que en ambos casos, como en el poema de Hart, convierten en protagonista a un deseo casi erótico de recibir una bala (en el caso de Sassoon, una bayoneta) para "besar" o "acariciar" como blanco el cuerpo de su adolescente.

No hubo una versión americana de la *Guía Oxford* hasta 1950, pero incluso en el caso de haber existido en 1918, los estadounidenses habrían hecho un uso diferente de ella. Su rumbo literario era menos seguro, con mayor tendencia a lo apologético y a la autoconciencia. Un ejemplo de ello es lo que E. E. Cummings hace con *El progreso del peregrino* en *La habitación enorme* (1922), su fantástica reminiscencia de su estancia durante la guerra en una absurda prisión militar francesa. El conocimiento que tiene Cummings de *El progreso del peregrino* es más real que sustantivo. Su "Cenagal de la Desesperación" no es más que una sofocante sección de ambulancias a la que perteneció, y su personal "Viaje del peregrino" –título del tercer capítulo– no es un paso activo por las tribulaciones hasta sufrir una prueba ritual, sino que es su

traslado pasivo desde un sórdido centro de detención a otro mejor. Esas alusiones volatilizan el significado de *El progreso del peregrino* , borran su identidad cristiana y suprimen su entidad mitológica. Sirven para estructurar una sentimentalidad bastante diferente a la de Bunyan. Sus términos y motivos son una mera "alusión" –que en última instancia no lleva a ninguna parte– evocada como treta de un colegial. Cummings lo presenta así porque piensa que *El progreso del peregrino* es una obra extraña y graciosa y da por sentado que su público es de la misma opinión; parece esperar que le elogien por lo que ha hecho. Su negativa o su fingida incompetencia para tomarse en serio los significados tradicionales se percibe de un modo llamativo cuando se encuentra con el crucifijo en un camino, que según dice de forma rebuscada no es capaz de entender ni de identificar. Simplemente, tiene el aspecto "de hombrecillo de madera, colgando allí solo":

> El cuerpo tieso y torpe reventó de dolor mostrando unas frágiles piernas con sus pies absurdamente grandes y unos dedos [de los pies] que se retorcían de un modo extraño; sus pequeños y rígidos brazos formaban ángulos abruptos, crueles e iguales, en el camino. Sobre sus costados colgaba un trozo de tela pesado y jocoso. [...]
>
> ¿Quién era ese hombre de madera? [12]

Eso es positivismo en estado crudo. Dada la posición que eligió Cummings hubiera debido fingir que no sentía interés por el bulo del canadiense crucificado o pretender ignorar el asunto.

Para bien o para mal, la comunicación entre la literatura y los británicos no seguía esas pautas. Era instintiva y nada apologética; en realidad la caracteriza su descaro. Hagamos una reflexión en torno a una carta escrita a su casa por Alexander Gillespie en mayo de 1915. Tras las palabras de Gillespie está latente la vigorosa presencia de Housman, Coleridge, Keats, Shelley, Hardy, Tennyson y Wordsworth. Los valores tradicionales asociados con los símbolos ancestrales (los lirios blancos, las estrellas, la luna, el

ruiseñor, los héroes de la *Ilíada* , las flores campestres) permanecen intactos y tienen capacidad creativa. Lo que pretende ser una carta se parece más a lo que podría llegar a ser un poema:

> Deambulé por allí entre cerezos espectrales vestidos de blanco y observé los proyectiles trazadores elevándose y cayendo a norte y sur. Luego apareció una luna anublada y el ruiseñor comenzó a cantar. [...] Resultaba extraño permanecer allí de pie y escucharlo, y es que el canto se percibía con mayor dulzura y claridad en los tranquilos intervalos que se producían entre los estallidos de las bombas. Había algo en aquello infinitamente dulce y triste, como si el campo cantase una suave melodía para sí, en mitad de nuestro ruido, confusión y esfuerzo entre el fango. [...]
>
> De modo que allí me quedé y pensé en todos los hombres y mujeres que habían escuchado esa canción, del mismo modo en que en las primeras semanas posteriores a la muerte de Tom no dejé de pensar en los hombres que habían dejado sus vidas en el campo de batalla: Héctor y Aquiles y todos los héroes del pasado, aquellos que en un momento determinado habían sido tan fuertes y enérgicos y ahora permanecían en silencio. La noche transcurría poco a poco hasta que el amanecer comenzó a romper y divisé con claridad las margaritas y los ranúnculos entre la larga hierba que cubría mis pies. Luego cogí a mi pelotón y pasé por las silenciosas granjas hasta nuestro alojamiento. [13]

Para escribir así hay que devorar los libros, y los británicos leían su literatura nacional en el frente con mucha frecuencia.

LOS USOS DEL CANON

La eficacia del servicio postal convertía a los libros en una cosa tan frecuente en el frente como los paquetes de Fortnum & Mason, y el aburrimiento que reinaba debido a una situación táctica estática, junto con una fidelidad universal al ideal de adquirir conocimientos culturales, garantizaba que se leyese más que en ninguna otra guerra. No había libro demasiado raro y escandaloso: lo cierto era que lo inapropiado de ciertos libros les otorgaba un valor especial. En Ypres, Geoffrey Keynes leyó con atención la *Vida de Samuel Johnson* (Oxford, 1915), y en Macedonia, R. W. Chapman editó *El diario de una visita a las Hébridas* de Boswell y *El viaje a las islas occidentales escocesas* , de Johnson, durante los ratos libres que tenía en su posición artillera.

> Me hice un refugio con sacos de arena. El techo estaba construido con chapas de cinc, con pedruscos entre medio [...]; y ahí, en las largas y cálidas tardes, [...] uno podía encontrarse a un artillero de guardia, con su camisa y pantalones cortos de color caqui, cotejando las tres ediciones de *La visita a las Hébridas* o releyendo *El viaje a las islas occidentales* con la esperanza de encontrar algún error en el texto. [14]

Las obras del siglo XVIII eran populares por la misma razón por la que *Horizon* o las novelas de Trollope también lo fueron durante la Segunda Guerra Mundial. Ofrecían un oasis de racionalidad y normalidad, eran un lugar al que uno podía acercarse y encontrar unos instantes de respiro, al margen de los horrores, los ruidos y los hedores del siglo XX . En Passchendaele, tras sufrir un bombardeo incesante durante una noche en la que mueren dos de sus mejores amigos, Alec Waugh agradece la inmediata recepción por correo de "un ejemplar de los poemas de Matthew Prior". [15] Cuando por la misma época y en el mismo lugar Blunden recuerda sus tormentos, dice:

> Contraje una enorme deuda con un poeta del siglo XVIII . Siempre que disponía de tiempo libre leía las *Reflexiones nocturnas en torno a la vida, la muerte y la inmortalidad* , de [Edward] Young, y disfrutaba de esa voz solemne e intelectual que surgía de esa profunda serenidad dieciochesca que se expresaba metafóricamente y le llegaba a uno al alma hasta cuando estaba en un nido de ametralladoras. Me salvó de la desesperación el sencillo pasatiempo de encontrar frases que podían aplicarse a nuestro conflicto.

Así pues, al visitar un humeante refugio subterráneo, Blunden se deleita evocando a Young:

> ¡Aterrador puesto
>
> de observación! A cada hora más oscuro. [16]

(VI , 32-33)

Del mismo modo que era de lo más típico ver a Blunden leer a un poeta afable y pío del siglo XVIII , también resultaba típico encontrarse a Robert Graves en las trincheras leyendo el *Erewhom* de Samuel Butler por sexta vez.

"Es uno de mis objetivos", escribió un fervoroso joven, "devolver a la poesía a su condición original de arte *hablado* . La melodía de las palabras, que se traduce en la combinación de los sonidos, la cadencia del fraseo, la unidad de acción. Cada poema debería ser *preciso* , expresando con las palabras *justas* la emoción experimentada".

Ese manifiesto nacido en una trinchera, no en el taller de un artista en Kensington, es del escritor e incansable hombre de letras Herbert Read. Casi resulta dramáticamente teatral su maestría para mantener indemne dentro del mundo de los bombardeos las incursiones y el hedor, el quebradizo artilugio de la crítica literaria: el siguiente párrafo de la carta que cito comienza: "He sido elegido para consumar una misión en la que moriré o alcanzaré la celebridad". [17] A su destinatario le habla de "la camaradería de los libros", y añade: "No debes protestar si inundan mis cartas". [18] "Inundan" es el término adecuado. Durante 1917 y 1918 las epístolas de Read aluden al *Nuevo Maquiavelo* de Wells, a la *República* de Platón, a *Don Quijote* , a *Los principios de la reconstrucción social* de Bertrand Russell y a las obras de Henry James. Read lee la *Biografía literaria* , *Bajo la mirada de Occidente* de Conrad, los ensayos de Hazlitt, *La vuelta del nativo* de Hardy, el *Aylwin* de W. T. Watts-Dunton y *Walden* de Thoreau. Discute sobre los méritos artísticos e intelectuales de Jules Romains, William Morris, Karl Marx, Robert Louis Stevenson, Gilbert Murray, William Archer, Edwin Muir, Meredith, Arnold, Masefield, Maupassant, Rossetti, Hawthorne y las hermanas Brontë. Escribe ensayos para la publicación trimestral *Arts and Letters* , y es testigo de la publicación de su primer volumen de poemas. Desde su refugio subterráneo fluyen cartas, pruebas corregidas, respuestas, comentarios y críticas, mientras está al mando de una compañía de infantería, lo que implica dirigir incursiones, inspeccionar a sus subordina-

dos, asegurarse de que su comandante en jefe suministre diariamente a la tropa refuerzos y raciones, escribir a los familiares de los heridos y los fallecidos, ocuparse de quienes aún viven y dar ejemplo de lo que se supone que es la sangre fría británica. Sin duda, Read ya era un crítico distinguido que había demostrado con creces su capacidad para trabajar disciplinadamente. Pero no había por qué ser un crítico profesional para verse inmerso de un modo natural en una actividad literaria muy parecida a aquella que tenía lugar en el frente. En cierta ocasión, Carrington fue víctima de un "ataque de ansiedad por leer" y pidió a casa que le enviaran obras de Browning. "Al principio", dijo, "en el refugio subterráneo se burlaban de mí por darme aires de superioridad intelectual mientras leía *El anillo y el libro* , pero no dije nada y me mantuve a la expectativa hasta que uno de los que se mofaban cogió el libro con indiferencia. Diez minutos fue lo que tardó en quedar inmerso en su lectura y tres días más tarde nos peleábamos para ver a quién le tocaba hacerse con él. Durante las comidas no hablábamos de otra cosa". [19]

Al distribuir en el "frente" una edición de Kipling que constaba de varios tomos, los editores erraron el cálculo al enjuiciar las inclinaciones literarias de los soldados de primera línea. *Kim* era bastante popular pero la mayor parte de la tropa prefería cualquier obra de Conrad, quizás porque, como pensaba Pilditch, sus escritos presentaban a personajes atrapados en trances como los que vivían los propios soldados, gente "que interpretaba su papel sin ser del todo consciente, pero que sin embargo percibía parcialmente y a la vez con claridad la inexorable marcha del destino y lo banal de su existencia". [20] Fue ese mismo instinto lúgubre y de irónica solemnidad lo que hizo que los soldados se inclinasen por Hardy. Sassoon se expresa en nombre de toda la Fuerza Expedicionaria británica al decir: "Yo no quería morir, desde lue-

go no antes de haber terminado *La vuelta del nativo* ". [21] Lógicamente, el poema más popular de Hardy (algo previsible) era "El hombre al que mató", publicado en 1909. Max Plowman lo tiene en mente al advertir: "Bajo este resplandeciente sol resulta imposible pensar que en cualquier momento, nosotros en esta trinchera y ellos en otra, podemos reventar en mil pedazos como consecuencia de las granadas disparadas desde cañones a distancias invisibles, por tipos cordiales que estarían perfectamente dispuestos a convidarte a una copa si te los encontrases cara a cara". [22] Todo el mundo también leía a Housman, y hay instantes en algunas memorias de la guerra en los que las viñetas literarias de la ironía rural parecen resultar de la fusión entre Hardy y Housman. H. H. Cooper evoca el comentario de un soldado sobre una trinchera que poco tiempo antes albergaba a la tropa y que luego se transformaría en una gran fosa común: "La anciana señora podrá contar con una trinchera gratis en la que plantar apio cuando llegue la paz", dice, y al continuar pone el acento en otro elemento necesario para producir un efecto plenamente irónico al modo de Hardy y Housman: "*y* los muchachos del pueblo se tomarán su media pinta de cerveza en un café". [23] H. G. Wells era popular, especialmente después de que los hombres descubriesen que *El señor Britling aguantó hasta el final* describía a un Ejército "dirigido de modo incompetente". [24] La *Guía Oxford del verso en inglés* era suficiente para satisfacer la generalizada avidez de poesía, aunque los lectores (y escritores) más exigentes poseían lo último que se había publicado en verso. En el invierno de 1917 Edward Thomas leía el *Intervalo montañoso* de Robert Frost, y desde una posición artillera cerca de Arrás se escribía con él. [25]

Con todas estas lecturas y erudición literaria ligada al mundo real (incluso cazar piojos era llamado "leer la camisa"), era lógico que los relatos basados en la experiencia descansasen en gran

medida sobre la literatura o admitiesen sus cualidades y su autoridad. Una experiencia representativa durante la guerra fue el descubrimiento de que la actitud hacia sus hombres por parte del oficial al mando, que comenzó con solemnidad y formalismo, evolucionaba hacia algo parecido a la devoción. Los oficiales, que hasta entonces habían sido de un modo totalmente inconsciente e indolente los beneficiarios de un sistema clasista, ahora descubrían que ese mismo sistema exigía obligaciones recíprocas. Los hombres no sólo confiaban en sus oficiales para que protegiesen sus vidas en la medida de lo posible, sino también pedían un trato justo cuando no se encontraban en peligro. Respondían con una admiración y un afecto irónico, como el que se profesa a un "padre" de veinte años. "Mi compañía", de Herbert Read, es uno de los muchos poemas que expresan la emoción de un oficial. Read es consciente de que esa relación tan inglesa de *dedicación plena* , que le sugiere la existente en un colegio privado entre mayores y pequeños, tocará a su fin mediante la muerte o la desmovilización, e imagina el día en que se disolverá el "alma" de su compañía, lo que supondrá un verdadero trauma:

> Pero, Dios, sé que permaneceré
> algún día en una desolada soledad,
> algún día mi corazón llorará
> por el alma que fue, pero que ahora
> dispersada por los vientos,
> está muerta y vacía.
> Sé que voy a marchar errabundo con un grito:
> "Oh, hermosos hombres, hombres a los que yo quería,
> ¿en dónde estáis, mi compañía?".

Es más difícil expresarlo en prosa, pero Guy Chapman lo consigue con la ayuda de la primera estrofa de "La definición del amor", de Marvell. Al reflexionar sobre la inminente desmovilización de sus hombres, escribe:

> Al recordar a aquellos fieles soldados desfilando hacia sus barracones, [...] descubrí que ese grupo de hombres formaba una parte tan importante de mí que su disolución rompería aquello a lo que he profesado el mayor afecto que jamás hubiera soñado. Éramos todo en uno.
>
> Mi amor es de tan rara cuna
> como su objeto extraño y alto:
> lo concibió Desesperanza
> engendrado por Imposible. [26] [2]

Mediante un procedimiento tan sencillo como es el de introducir una cita dentro del contexto adecuado, Chapman dota a *Desesperanza* –que en su origen fue una ingeniosa hipérbole erótica del siglo XVII y no del todo creíble– con parte de la energía literaria que la guerra ha otorgado a la palabra. De modo semejante, su contexto confiere a *Imposible* nuevos significados que para los lectores que conocían el poema de Marvell como una celebración de devoción "platónica" hacia su amada resultaban impensables. La sensibilidad de Chapman es típicamente inglesa, y para sugerirlo parece tener que cruzarse con un poema inglés. Su percepción podría contribuir a explicar por qué en el Ejército británico nunca hubo un motín digno de mención, ni siquiera bajo las condiciones más espantosas. Y todo ello lo hace a través de la penetrante evocación de un conocido texto literario. Los recuerdos de la guerra franceses, norteamericanos y alemanes son muy diferentes.

Una forma de utilizar la literatura canónica para ayudar a explicar la vigencia de la experiencia en el frente consistía en interpretar literalmente lo que antes tenía un sentido alegórico. Esto es lo que hace Blunden de modo fantástico con "El puesto de observación", de Young, y también Chapman, más seriamente, con la palabra "Desesperanza", de Marvell. Cuando en el acto IV , escena vi, Gloucester le dice al rey Lear:

> ¡Oh, déjame besar esa mano!,

el monarca, convencido de la ubicuidad de la corrupción moral del hombre, comenta:

> Permitidme enjugarla primero; tiene tufo de mortalidad.
>
> (132-133) 3

El teniente Bernard Pitt lo recuerda como un modo de indicar el hedor de los cadáveres entre las ruinas de un pueblo francés, del que dice que "no es más que un montón de piedras y ladrillos y atufa hasta el cielo de mortalidad". [27] De modo semejante, Oliver Lyttelton encuentra las palabras justas para la realidad de Ypres, en la primavera de 1916, con la mera evocación del título del poema de 1874 de James Thomson, *La ciudad de la noche terrible* . [28] El capitán James Crombie se vale de las mismas palabras para aludir a la desolación de Arrás en marzo de 1917. [29]

A veces se acude a la literatura de un modo más sutil. Al recordar un ataque británico que dejó un alto coste, Carrington piensa primero en el modo en que un novelista que se apoya en frases estereotipadas de carácter metafórico describiría la escena posterior a la batalla: "Fue entonces, al volver la vista atrás, cuando supe lo que querían decir los novelistas con 'campo asolado'". Pensando en la escena desde una perspectiva literaria, busca un símil y lo encuentra: "Entre las alambradas había tendidas hileras de figuras color caqui que cayeron víctimas de las ametralladoras situadas en la cima, tantas como durmientes en Green Park un domingo por la noche". [30] Su recuerdo del campo de batalla se combina con el de *El paraíso perdido* , I , 302, en el que Milton describe a las legiones caídas de Satán que quedan esparcidas por todo el "mar encolerizado":

> Tantos como las Hojas Otoñales que fluyen por los Arroyos en Vallombrosa [...],

y parece que es el estiramiento fonético de la letra *e* en la palabra *leaves* 4 de Milton lo que sugiere a Carrington sus *sleepers* . 5

¿Qué puede ser más inglés que pedir ayuda a Milton para hacer una descripción de las secuelas del ataque frustrado? ¿Y qué podría ser más inglés que acudir a Milton como soporte para idear esa escena espantosa, en términos que sugieren un antagónico mundo pastoril?

Probablemente nada, excepto recurrir a la ayuda de William Cowper para idear un escrito pastoril mordaz e invertido, que se ajusta a una nueva clase de "cosecha" recogida en Francia. Esto es lo que hace Blunden en su poema "Economía rural". El sobrio título del siglo XVIII no traiciona en absoluto su irónico plan. Las estrofas están construidas e inseparablemente asociadas con "El náufrago", de Cowper. En su poema se autorretrata como una persona abandonada por el destino, como un marinero que cae por la borda y al que se lleva el mar. El poema de Blunden describe a unos soldados en un bosque bombardeado, que son como náufragos dentro de un mundo sin reglas. Mientras les cañonean sin compasión, una de sus muchas agonías se encuentra al filo del bosque, desde donde ven los tranquilos campos labrados a unos cuantos kilómetros de distancia e incluso la siega que tiene lugar en ellos:

> A la vista, las granjas de la vida enviaban sus herramientas,
> aquí rastrillos y arados yacen en silencio,
> sin embargo, salvo unos cuantos terrones, todo aquí
> fue rastrillado y arado con una voluntad.
> El que sembró fue también un labrador,
> y semillas de hierro lanzó por todas partes.

En el bosque, la guerra abre surcos en una tierra en la que se cosechan hombres y donde se siembra la metralla dentro de la carne humana:

> ¿Qué labranza podría superarlo?
> Con carne y sangre alimentó
> el hierro plantado sin obstáculos

creció espeso y rápido y rojo,
y en una noche fría
esas hectáreas se multiplicaron por cien.

Ese granjero hace milagros. Consigue que los bosques y los campos den sus frutos:

Pues hasta el bosque, al igual que el campo,
ese hábil granjero sabía
que podía ser reducido y cultivado,
y si lo planeaba, lo haría;
el campo y el bosque, tierra alimentada por huesos,
dio una maravillosa cosecha.

Un lector inglés encontraría difícil examinar ese tipo de estrofa sin que le recordase los fragmentos del poema de Cowper que añaden profundidad al de Blunden, como la apología de Cowper por escribir sobre tan melancólico tema:

[...] lágrimas derramadas por los bardos o los héroes
por igual inmortalizan a los muertos.

Y la explicación final que ha escrito Cowper porque

[...] la miseria sigue deleitándose al encontrar
su semejanza en otro caso

puede expresar la preocupación y el sentido del perfil artístico en el que Blunden ha situado su poema. Al dirigir al lector hacia "El náufrago", ha trazado una "semejanza" entre él, William Cowper (el náufrago que es consciente de su muerte) y los hombres en el bosque perforado por las bombas.

Es evidente que Blunden es tan literato que no puede contemplar la escena de un oficial encargado de la intendencia de un batallón que acaba de descubrir que han robado dos jarras del ron para el servicio, sin pensar en el texto: "Sus ojos se encolerizaron'", dice, evocando "La belle dame sans merci" de Keats y animando al lector a hacer una comparación irónica entre el mundo del estupefacto oficial de intendencia y el del embelesado caba-

llero en armas. [31] El lector se da cuenta de que lo único que tienen realmente en común es "el lado frío de la colina". A Blunden tampoco le impresiona el tren de cartón en el que se celebra una fiesta con orquesta y que se desplaza a través del escenario mientras los artistas cantan melodías sentimentales desde sus ventanas, sin evocar el epígrafe de Dryden sobre Milton: "La fuerza de la ilusión no podía avanzar". [32] El "Caminar en dirección al oeste" de Woodsworth añade en una ocasión resonancia a una marcha que parte del frente. Hasta las ruinas de la aldea se interpretan como una escuela de poesía: "La aldea de Brielen", dice, "se convirtió en el acostumbrado fandango de verso libre con montones de ladrillos y charcos". [33]

Pero hasta el hombre poco instruido podía recurrir a cierto tipo de poesía. Al aludir a los heridos que quedaron atrás después de que los alemanes se encontraran con una patrulla nocturna británica, Herbert Yorke Theaker pide a Thomas Hood que le ayude a hacer justicia en una ocasión que de otro modo resultaría insoportable. "Levantadlos despacio, alzadlos con cuidado ya que esos hombres son vuestra recompensa por dos horas de peligroso trabajo." [34] Sin embargo, para muchos la guerra era tal que su literatura no se centraba en lo artístico o irónico, sino únicamente en su lado consolador. Dice Vera Brittain que el himno de Cowper, "Dios actúa de un modo misterioso", se cantaba con mucha frecuencia en la patria. Prácticamente se convirtió en el cántico de la guerra y "lo entonaban en los oficios religiosos los feligreses que cada vez sentían mayor necesidad de consuelo y de seguridad". [35] Alexander Gillespie, un hombre aficionado a la literatura que otorgó un valor especial al fragmento de *El progreso del peregrino* que habla de un viaje sin peligro por el Valle de la Sombra de la Muerte, escribe a su padre la que él sospecha será su última carta. Sabe que por la mañana su compañía atacará en Loos:

Querido papá,

[...] Creo que dentro de poco nos veremos metidos en lo más reñido del combate puesto que si atacamos, mi compañía será una de las que estará en primera línea y lo más probable es que quede bajo mi mando. [...] Será una lucha tremenda pero aun pensando en ti, no dejo de querer seguir adelante. Recuerda el "Guerrero feliz", de Wordsworth:

> Quién si no él será convocado para dar la cara
> a un momento terrible en el que el Cielo ha unido
> grandes cuestiones, buenas o malas, para la humanidad,
> es feliz como amante, y ataviado
> por el esplendor repentino de un hombre inspirado.

Bueno, yo nunca podría tener las cualidades de un guerrero feliz pero te alegrará saber que estoy muy contento y eso lo recordarás, ocurra lo que ocurra. [...]

Siempre tuyo

Bey. [36]

¿Conocía el poema de memoria? No se encuentra en la *Guía Oxford* . Gillespie murió a la mañana siguiente, igual que el personaje de una novela o de una obra de teatro.

El uso que hace este autor del "Guerrero feliz" puede contrastarse con el de Sassoon. En cierto sentido, *Las memorias de George Sherston* podrían considerarse como una larga serie de notas adversas a pie de página del poema de Wordsworth. Sassoon lo menciona con mucha frecuencia y siempre irónicamente. En un momento determinado escribe una nota de despedida como la de Gillespie a la tía Evelyn y lo hace en lo que él llama el "estilo del guerrero feliz"; luego se avergüenza de ello y lo ridiculiza. [37] Y quizás esté rechazando algo más que el poema de Woodsworth. Uno de los cuadros "alegóricos" que admiraba la madre de Sassoon, y que seguramente llevaba a su hijo a ver a la National Gallery, era *El guerrero feliz* , de George Frederic Watts, que representaba a un joven cubierto con una armadura y al que se acercaba con mucha discreción una mujer asexuada de estilo prerrafa-

elita, que sin duda alguna representa a la Muerte. Cuando Sassoon rechaza al guerrero feliz, también repudia toda una moral y un estilo artístico victorianos.

Es previsible que un soldado como Anthony French, que se ha educado con *El progreso del peregrino* , sepa utilizar devotos textos afines como consuelo. Al lanzar un ataque en el Somme en septiembre de 1916 avanza hacia una posición fortificada con su amigo Bert:

> El macabro entorno me impresionó de un modo extraño. Pensé en el pálido caballo que aparece en el Apocalipsis y en el jinete que lo monta. Tratando de mantenerme sereno pero ansioso de consuelo, rompí el silencio y le pregunté a Bert qué opinaba de aquello. Sonrió irónicamente. Luego, "Los Salmos. 'Aunque atravieso el Valle de la Sombra de la Muerte'[…]".
>
> "¡Ya está!", me dije. Y no dejaba de repetirme "No temeré a ningún mal", y poco después me sentí consolado. [38]

Resultan evidentes las ventajas de citar un poco de literatura, tanto sacra como profana. Cyril Falls sufrió un intenso bombardeo artillero mientras "repetía una lista de adverbios latinos aprendidos en el colegio y que empezaban de este modo: '*Ante, apud, ad, adversus*'" , puesto que como él decía: "Nunca fui muy dado a rezar". [39]

PROBLEMAS DE LOS TESTIMONIOS REALES

Una de las características de la guerra reside en el encontronazo entre los acontecimientos y el lenguaje disponible, o el que se considera adecuado para describirlos. Para ser más exacto, se produjo un choque entre los sucesos y el lenguaje de uso público que se llevaba utilizando más de un siglo para expresar la idea de progreso. Lógicamente, no hay razón para pensar que el inglés no podía reflejar a la perfección la realidad de la guerra de trincheras. Abundan en él términos como *sangre, espanto, agonía, locura, mierda, crueldad, asesinato, traición, dolor* y *engaño* , al igual que expresiones como *piernas que vuelan hechas pedazos, intesti-*

nos que salen a borbotones de entre sus dedos, chillando toda la noche, vertiendo sangre desde el recto hasta morir , y otras parecidas. Por lógica, uno supone que no hay razón por la que una lengua ideada por el hombre resulte inadecuada para describir todo lo que ha hecho el ser humano. Lo difícil estribaba en admitir que la guerra la crearon los hombres y que son ellos los que siguen utilizándola *ad infinitum* . El problema no residía tanto en el "lenguaje" como en el optimismo y las buenas maneras. No era tanto un problema de "lingüística" como de retórica. Louis Simpson especula sobre la razón por la que los soldados de infantería expresaban raramente sus experiencias: "La guerra es casi enteramente física para un soldado de infantería. Por eso cuando algunos hombres piensan en ella, permanecen en silencio. El lenguaje parece desnaturalizar la vida física y traicionar a aquellos que la han experimentado intensamente: los muertos". [40] Pero aquí algo falla. Lo cierto es que los soldados han descubierto que a nadie le interesan demasiado las malas noticias que deben comunicar. ¿Qué oyente quiere ser desgarrado y estremecerse cuando no le apetece? Hemos convertido la palabra *inefable* en algo que significa inenarrable, pero en realidad significa *indecente* .

Por la razón que sea, la supuesta inadaptación del lenguaje en sí mismo para expresar la realidad de la guerra de trincheras es uno de los temas de todos los que escribieron sobre el conflicto. El pintor Paul Nash vio el frente como "totalmente indescriptible", [41] y para H. H. Cooper, "el hedor de los cuerpos hinchados iba más allá de lo descriptible". [42] Hasta para un hombre destinado a llegar a ser escritor profesional, la realidad del constante estruendo de la artillería que se oía desde la línea de combate le resultaba bastante difícil de expresar. En una entrevista, Robert Graves dice:

Lo extraño es que te ibas a casa de permiso durante seis semanas o seis días y el mero hecho de estar o de quedarte allí era algo terrible porque estabas rodeado de gente que no entendía nada de lo que ocurría.

[LESLIE] SMITH : –¿Y no les explicabas nada?

GRAVES : –No podías. No puedes transmitir lo que te supone el ruido. Nunca dejaba de sonar. Nunca. [43]

En agosto de 1915, el sargento Ernest Nottingham trató de expresar la sensación producida por el ruido: "¡Oh! ¡El exultante estruendo del verdadero bombardeo! Una hora tras otra de incesante retumbo atronador". [44] Pero era evidente que ahí no funcionaba la retórica de Byron al enfrentarse con el océano.

Ni tampoco el jovial lenguaje de los relatos de aventuras para muchachos en los que el joven héroe nunca falla y resiste y sigue el juego sirve para comunicar lo que le ocurre al moderno hombre masa durante un ataque. En su libro *Ataque* , Edward G. D. Liveing aún experimentó con ese lenguaje hasta tan tardíamente como 1918. Masefield elogió la obra en el prólogo, calificándola de "relato sencillo y muy intenso sobre la guerra moderna". Liveing narra el ataque a Gommecourt el 1 de julio de 1916 utilizando frases estereotipadas tales como "nubes algodonosas" y "la calma que precede a la tormenta", o reflexiones como "los batallones de infantería se dirigían al frente cantando y bromeando [...] dispuestos a dar guerra". Nos dice que "los hombres con heridas superficiales charlaban alegremente". Habla de "un muchacho muy valeroso" y nos afirma que "nuestros muchachos avanzaron con magnífico ímpetu". Alexander Aitken, más sensible, descubre lo insostenible que hay en el uso de ese tipo de lenguaje, y su procedencia. En cuanto a su experiencia al ser herido en el Somme, nos dice que "ni siquiera en aquel momento se me pasó por la cabeza la idea de la muerte, sólo una frase como 'el golpe de un martillo macho', procedente de una publicación juvenil por entregas que había leído años antes". [45]

Un ejemplo llamativo de hombre atrapado en un lenguaje inadecuado es E. Norman Gladden, autor de *Ypres, 1917: un relato personal* (1967). Cincuenta años después de la guerra aún se atasca con frases estereotipadas como las de Liveing. La diferencia radica en que mientras las de este autor proceden de la publicación juvenil por entregas, las de Gladden proceden de un hombre importante y juicioso, miembro de clubes, aficionado a la inflexión refinada y al lenguaje calculado y solemne del almuerzo ("alguna alternativa", "todas las desavenencias razonables"). Lo cierto es que los recuerdos de Gladden tienen fuerza y agudeza. Sus problemas residen en el estilo. Lo que quiere transmitir es que le entró miedo antes de un ataque de importancia pero aun así se fue a dormir. Ha estado observando cómo cortaban las bombas las alambradas alemanas "para el día siguiente":

> ¡El día siguiente! Se me paró el corazón al pensarlo. Estas últimas horas anteriores a la batalla fueron las más torturadoras. La experiencia que se nos venía encima, en comparación con la seguridad que nos prestaba la posición fortificada, asumía proporciones de una complejidad y espanto que trascendían el campo de lo posible. Ni siquiera teníamos una alternativa. Pero yo sabía que no tenía elección y no encontraba una razón de peso que de nuevo me impidiese ser víctima de mutilaciones o de que me muriese. Todas las posibilidades razonables parecían jugar en contra. Por fortuna, me encontraba muy cansado y decidí que lo mejor que podía hacer era tratar de dormir un poco. Tal es el aguante de los jóvenes que Morfeo aceptó mi invitación de buenísima gana. [46]

(Las tropas, por supuesto, sin pretensiones de escrúpulos lingüísticos y despreciativas de cualquier solemnidad, rebajaron la expresión "las armas de Morfeo" hasta convertirlas en "las armas de Murphy"; de ahí hay un corto camino hasta "Murphyized", como en "No lo he visto; estoy Murphyized".)

Otros problemas de estilo son los que se encuentran en una de las obras más meritorias y honestas de Kipling. Se trata de los dos tomos de la historia de *Los Guardias Irlandeses en la Gran Guerra* , que se publicó en 1923 como parte del recuerdo a su hijo falleci-

do, que había integrado esa unidad. *Meritorio* y *honesto* quizás no le hagan justicia. Kipling escribe sin aludir a su hijo, que únicamente figura junto con otros cuantos cientos al final, en la lista de muertos, heridos y desaparecidos. Una vez más, la dificultad ejemplificada en *Los Guardias Irlandeses* de Kipling reside en descubrir una retórica adecuada; trae consigo la pregunta de mayor calado sobre el estilo apropiado que debe utilizarse para relatar acontecimientos históricos. Concretando, ¿cómo se deforma la realidad al hacer uso de la metáfora, la comparación retórica, el ritmo de la prosa, la asonancia, la aliteración, las alusiones y las estructuras de las oraciones y las conjunciones que implican una clara causalidad? ¿Puede alcanzarse un compromiso entre las expectativas de un lector que pide que el relato histórico sea interesante y tenga un significado y la terrible realidad de que gran parte de lo que ocurre (¿todo lo que ocurre?) no tiene "sentido"? La admirable descripción profesional de Kipling sobre las posiciones ventajosas de los alemanes al comienzo del ataque británico en el Somme ilustra los problemas:

> Aquí era donde el enemigo ocupaba sus posiciones desde hacía dos años, observando Francia desde lo alto y haciéndose más fuerte día a día. Sus triples y cuádruples líneas defensivas, que habían construido los prisioneros, estaban situadas por debajo y a lo largo de los flancos y sobre las crestas de las pendientes descendentes de 150 metros. Algunas de éstas estaban saturadas de espesas zonas boscosas, aún más letales que las aldeas fortificadas entre medio; otras se cruzaban con valles estrechos que absorbían el fuego de las ametralladoras del mismo modo que las chimeneas absorben la corriente; las había que se abrían paso hacia pendientes anchas y en apariencia uniformes, cada uno de cuyos flancos y huecos cubrían fortines que se habían excavado, minas colocadas cuidadosamente, fosos con ametralladoras, gigantescas canteras, agrandadas en la caliza, que conectaban con cuevas de protección que parecían catacumbas y con una serie de excavaciones subterráneas a todos lo niveles, donde podían permanecer los batallones hasta el momento indicado. Un cinturón tras otro de alambrada de 50 metros de profundidad protegía estos enclaves, o bien directamente, o bien en unos ángulos en los que se agrupaba y detenía a la infantería atacante con el fuego de armas escondidas. No había nada en todo aquel

procedimiento que estuviese descuidado o que no se hubiese previsto, excepto el conocimiento de la naturaleza de los hombres, que a su debido tiempo deberían arrastrar su senda roja a través de cada metro de ese terreno. [47]

Una versión semejante cuyo propósito fuera simplemente descriptivo debería decir: "Los alemanes habían estado fortificando sus líneas defensivas durante dos años. Era una defensa a fondo, que aprovechaba las pendientes uniformes que se elevaban hasta la cresta del terreno. Fortificaron bosques y aldeas y cavaron profundos refugios subterráneos en el terreno calizo. Protegieron sus posiciones con abundante alambrada, con frecuencia dispuesta de tal modo que los atacantes se viesen forzados a ser blanco de las ametralladoras". ¿Pero querría alguien leer algo así? ¿Quedarían satisfechos cuando lo que esperaban era que la actuación de los Guardias Irlandeses durante la Gran Guerra resultase interesante? Y lo que es aún más importante, ¿qué atractivo tenía escribir algo por el estilo? Para el escritor profesional supone un mayor reto y para el lector es más gratificante afrontar los efectos de un equilibrio casi poético, entrelazando la asonancia y la aliteración con las que Kipling orquesta el punto crítico:

> Hombres, que [...] deberían arrastrar su senda roja a través de cada metro de ese terreno.

Si somos rigurosos, parecería imposible escribir un relato determinado sin introducir algo de "literatura". Probablemente, sólo un completo analfabeto que no tuviera idea de narrativa podría relatar una experiencia personal con "fidelidad". Stephen Spender dijo conocer a tal persona, de nombre Ned, cuando estuvo destinado al Servicio Nacional Antiincendios durante la Segunda Guerra Mundial:

> Debido a su grado de analfabetismo, era el único hombre del parque de bomberos que contaba la verdad sobre sus experiencias de acudir a apagar incendios. El resto, prácticamente había sustituido por completo sus propias vivencias por los relatos que leía en los periódicos o escuchaba en la radio. "¡Por Dios, paisano, menudo maldito infierno el del muelle!", o "Justo en ese instante

> los alemanes empezaron a freírnos" era a lo que se reducían las fórmulas de experiencias tales como avanzar venciendo la resistencia de las corrientes de azúcar fundido, o de las punzadas producidas por una tormenta de chispas procedentes de la pimienta quemada o del té hirviendo que te inundaba en los incendios de los muelles. Pero Ned no leía los relatos sobre estas experiencias y el resultado era que los describía con toda su fuerza. [48]

Lo cierto es que para que Ned hubiese narrado algo habría tenido que aprender en algún lugar los principios secuenciales, unitarios, transitorios y causales, pero eso podemos pasarlo por alto. El retrato de Spender es de lo más ilustrativo.

Charles Carrington es cualquier cosa menos analfabeto. Lo cierto es que es tan conscientemente literato que su interés por una narrativa documental fidedigna le lleva a depurar *La guerra de un oficial* de todo aquello que pudiera resultar demasiado artificial. En el prefacio dice que sus memorias de la guerra "no pretenden ser un ejercicio literario". No reivindica su "mérito intelectual. No son más que anotaciones sobre mis recuerdos, mis acciones, palabras o impresiones que forman parte de mi experiencia personal vivida y que comenzaron [en 1920] a borrarse de mi memoria". Pero veamos lo que ocurre cuando expone con "sencillez" la experiencia "recopilada" que le ha causado tan fuerte impacto. La literatura se precipita sobre el texto y toma las riendas, del mismo modo en que la pintura impresionista se sumerge y acaba dominando *Passchendaele y el Somme* de Hugh Quigley, resaltando lo que le interesa al autor. Así es como Carrington describe la diversificada actividad nocturna en el frente:

> Cerca de las líneas enemigas algunos oficiales y soldados con experiencia se arrastraban al estilo de los boy scouts con intención de escuchar y observar. Había quien se peleaba como los esclavos que construyeron las pirámides, al arrastrar hacia el frente y por la fuerza bruta las vigas de madera, los rollos de alambre y útiles de ingeniería. Algunos de ellos lo hacían con las manos desgarradas y ensangrentadas, curtidas al estilo del Lacoonte, desenrollando y extendiendo más y más alambre de espino hacia la alambrada situada a unos cuantos metros frente a los puestos de guardia. [49]

Carrington piensa en el melodrama de los últimos instantes de un hombre que muere con una bala atravesándole la cabeza, casi como si fuera el personaje de una novela: "De sus labios salieron un gorgoteo y un lamento, que una vez sonaban altos y líquidos y otro bajos y secos, el 'estertor de la muerte' era lo propio del estilo de la mayoría de los novelistas sedientos de sangre". Y continúa: "El viejo Mills (al que hirieron en el estómago), duro, bronceado, con un bigote rubio-rojizo y cuarenta y un años de edad, yacía cerca de ese texto 'que enseñaba a morir al moralista rústico'". [50] Difícilmente puede ser más de literato inglés introducir en el relato "de lo que ocurrió" un verso, aunque esté ligeramente mal citado, de la *Elegía* de Gray. (El poema debía de ser una tentación tremenda ya que ocupaba un lugar muy destacado en mitad de la *Guía Oxford* .)

La cuestión que se plantea es la siguiente: al encontrar la guerra como "indescriptible" fuera del lenguaje disponible de la literatura tradicional, los que la evocaban debían hacerlo a través de términos literarios conocidos. Joyce, Eliot, Lawrence, Pound y Yeats no estaban presentes en el frente para introducir nuevos modismos que pudieran haber mejorado el trabajo. Refrenados por los escrúpulos de la decencia y confiando en la continuidad histórica de los estilos, los escritores de la guerra tuvieron que hacer un llamamiento a la simpatía de los lectores, invocando lo familiar y sugiriendo su semejanza con lo que muchos de ellos sospechaban que era una realidad inaudita y (desde su perspectiva) poco menos que imposible de transmitir. Con mucha frecuencia la nueva realidad no guardaba relación alguna con lo familiar y la ausencia de un estilo creíble situaba a algunos escritores en lo que ellos pensaban que se trataba de una situación imposible. Al hablar del espectáculo y los ruidos en el Somme en septiembre de 1916, Alexander Aitken escribe: "El terreno y el camino situado

a ambos lados estaban sembrados de cuerpos, algunos en movimiento y otros no. Me llegaban los gritos, los sollozos, las súplicas y los improperios. Lo dejo en manos de una imaginación sensible; una vez lo escribí todo, únicamente para descubrir que el horror descrito de un modo sincero debilita a los que hacen uso de un lenguaje meramente clínico". [51] Pero lo que realmente se necesitaba era el lenguaje clínico, o incluso obsceno, que el literato Aitken consideraba "débil". Haría falta otra guerra aún peor antes de que ese lenguaje se autopropulsase desde abajo y se pudiese utilizar. Por fin, era una cuestión de dejar atrás el siglo XIX .

LA EVOLUCIÓN DEL EUFEMISMO

Lo cierto es que la guerra fue algo mucho peor de lo que pudiera sugerir cualquier posible imagen elaborada en las décadas de 1920 y 1930 y, por supuesto, durante la misma contienda. Eso lo sabía Lloyd George por aquella época. "Es algo terrible", decía, "y supera todo sufrimiento humano, por lo que opino que hay que poner fin a este asunto tan cruento". Estaba convencido de que la posibilidad de describir la guerra con un lenguaje que hiciese honor a la verdad induciría a la gente a exigir su fin. "Pero claro, no lo harán, y además es que no pueden. Los corresponsales no escriben la verdad y la censura no permitiría que se dijese." [52] Si la censura suponía impedir la verdad, también contaba la tendencia británica al boato heroico en lo que concierne a todas sus guerras. La cuestión del estilo más adecuado para el conflicto bélico siempre ha abierto una brecha entre británicos y norteamericanos. Es significativo que lo que los norteamericanos llaman "El soldado desconocido", los británicos lo encumbren convirtiéndolo en "El guerrero desconocido".

La historiadora norteamericana Barbara Tuchman ha estudiado esta tendencia británica a "enaltecer" el lenguaje bélico, y al describir los relatos británicos relativos a la actuación de sus mili-

tares en Birmania durante la Segunda Guerra Mundial comenta con cierta acritud:

> No existe nación alguna que haya concebido una historia militar con una nobleza verbal semejante a la de los británicos. Batirse en retirada y avanzar, ganar o perder, pifias o arrojo, locura asesina o determinación inflexible, irrumpen por igual cubiertas de dignidad y tocadas por la gloria. [...] Todo el mundo es espléndido: los soldados son fuertes y leales; los comandantes, templados, combaten magníficamente. Aunque el fracaso sea estrepitoso, no se pierde la compostura. Desaparecen misteriosamente los errores, los reveses, las sandeces u otras causas. Los desastres se registran con esmero y con orgullo, transmutándose en entes bellos. [...] Hay otras naciones que lo intentan pero nunca consiguen idéntica autoestima. [53]

Al escribir en el *Daily Mirror* el 22 de noviembre de 1916, W. Beach Thomas se las ingenió para afirmar que cuando muere, el soldado británico yace sobre el campo de batalla de un modo especial que denota su superioridad moral: "Hasta cuando reposa en el campo parece más sosegadamente fiel, su rigidez es más férrea que la del resto". Se muestra en especial más humilde y caballeroso, "como si al morir se hubiese preocupado por no mostrar un porte magnificente, un aspecto heroico". Anotemos la siguiente fecha: los nueve días posteriores al ataque del Somme, que duró cuatro meses y finalmente se extinguió. Desde el 1 de julio, el número de soldados británicos entre muertos y heridos ascendió a 420.000.

Para los británicos la guerra comenzó dentro de un contexto de jerga y refinamiento verbal y continuó en un entorno eufemístico tan riguroso e impenetrable como los que se reflejan en el lenguaje y la literatura utilizados hábilmente. El cablegrama enviado a Gran Bretaña el 28 de junio de 1914 por el cónsul de Su Majestad en Sarajevo se expresaba en los siguientes términos: "Supuesto heredero y su consorte asesinados esta mañana por medios de naturaleza explosiva". El vapor de la Cunard en el que Matthew Arnold viajó a los Estados Unidos en 1883 se llamaba

Servia , y entonces nadie pensó que eso fuera un abuso del sentido del gusto. Pero al comenzar la guerra, ese nombre ya no valía para un país amigo. Recordaba demasiado a la palabra *servilismo* . En algún momento entre agosto de 1914 y abril de 1915, los periódicos "transformaron" con discreción el nombre del país hasta convertirlo en *Serbia* . Y ése es el nombre con el que se le conoce en la actualidad. [54] Una vez que estalló la guerra, los perros pastores "alemanes" se convirtieron en "alsacianos", y cuando el joven Evelyn Waugh volvió al colegio en septiembre de 1914, se topó con varios muchachos que "tenían nombres transformados en su versión inglesa; por desgracia, uno que se llamaba Kaiser, figuraba como 'Kingsley'". [55] (Ésos eran los tiempos en los que el joven Graham Greene pudo presenciar el apedreamiento de un perro *dachshund* en la calle High de Birkhamsted.) [56]

Nadie debía saber demasiado. Hasta 1916 se informaba con franqueza a los padres de los soldados ejecutados por "actos contrarios a la disciplina militar", pero tras el revuelo provocado por Sylvia Pankhurst, un telegrama les informaba de la "muerte de su hijo a consecuencia de las heridas de guerra". Quienes escribían los comunicados oficiales diarios se convirtieron en expertos en su tarea. Justo antes del ataque del Somme, Aitken dice: "Comencé a prestar atención a los comunicados oficiales que describían brevemente, o en la mayor parte de los casos evitaban detallar, lo sucedido cada noche en el Frente Occidental. En concreto, advertí una limitada selección de adjetivos eufemísticos, tales como 'enérgico', 'intenso', como en este caso: 'Se ha expulsado al enemigo tras una intensa lucha; se ha producido una enérgica respuesta'". Más tarde descubrió que *enérgico* e *intenso* tenían un significado determinado: suponían que en una incursión había muerto o resultado herido el 50 por ciento de la compañía. Aitken añade: "Un futuro historiador se despistaría bastante si se dejase influir

en lo más mínimo por estos relatos cribados". [57] El comunicado oficial publicado la noche del 1 de julio de 1916 muestra los resultados de expresarse con ambigüedad, dar a entender y no decir demasiado:

> Esta mañana a las 7.30 se lanzó una ofensiva al norte del río Somme, junto a los franceses.
>
> Tropas británicas han roto el sistema avanzado de defensa alemán en un frente de 26 kilómetros.
>
> Continúa el combate.
>
> El ataque francés en nuestro inmediato flanco derecho sigue adelante de un modo igualmente satisfactorio.

Hasta quienes dibujaban los mapas para los periódicos se convirtieron en expertos en engaño. Tenían la costumbre de aplanar el saliente de Ypres para que pareciese un bulto pequeño e inofensivo que no guardase semejanza alguna con el enorme cercado de alrededor de 47 kilómetros cuadrados en donde los británicos estaban expuestos al bombardeo artillero desde tres (y a veces cuatro) lados. Uno de los mayores éxitos en encubrir la verdad fue el cartel que comunicaba las condiciones de la ley de servicio militar de 1916:

TODO HOMBRE SOLTERO

en

EDAD MILITAR...

PUEDE ELEGIR

UNA DE DOS OPCIONES:

(1) Puede ALISTARSE DE INMEDIATO y unirse al Ejército sin retraso.

(2) Puede DECLARAR BAJO JURAMENTO DENTRO DEL SISTEMA DE GRUPO y podrá ser requerido a su debido tiempo para unirse a su grupo.

Y luego el punto culminante que anticipa el mundo de *Trampa 22* , de Heller:

Si no hace ninguna de las dos cosas, le espera una tercera opción:

Si las autoridades confiaban en los eufemismos para esconder la verdad (los motines en el Ejército francés durante 1917 se convirtieron en "actos de indisciplina colectiva"), las tropas también se encomendaban a ellos para suavizar la realidad. Todo el concepto de "herida que te manda a casa" es un ejemplo, en el que *a casa* tiene connotaciones de patria, bienestar y evasión, y pretende disminuir el terror provocado por la palabra *herida* . Hasta Frank Richards, más bien poco amigo del engaño mediante frases equívocas, no es capaz de decir que han herido a un hombre en sus genitales: le han dado "muy abajo". Obviamente, la muerte en combate ofrecía todo un surtido de eufemismos. "Irse al otro mundo" se consideraba un término demasiado propio de las clases altas; eran más populares "puesto fuera de combate", "quitado de en medio", "caído al hoyo". Y las tropas se especializaron en el uso de la voz pasiva como señal de buena educación. La pasiva era habitual entre los culturalmente inseguros ("Desde aquí fue percibido un muy singular panorama"); [58] únicamente la utilizaban para evitar autodenominarse agentes de actos indecentes o ignominiosos. Por ejemplo: "Nos fueron dadas bolsas pequeñas para recoger los restos que pudieran quedar de los cuerpos pero sólo fueron recuperados trozos pequeños". [59] E. Norman Gladden se siente un tanto avergonzado por su conducta en Messines en 1917 cuando, tras sufrir su pelotón un ataque artillero por parte de los alemanes, el grupo se disgrega de un modo poco marcial y tira sus granadas para poder emprender el vuelo con mayor facilidad. Así es como se enfrenta al dilema: "Rompimos filas, se dispersaron los grupos y la mayoría de las bombas Mills fueron desparramadas por el camino". [60] El general Jack también se vale de construcciones en voz pasiva para evitar señalar malhechores o culpables demasiado claramente. Observemos cómo los robos no pare-

cen obra de personas: “Los West Yorks han aprovechado el día al máximo. Ha sido salvado ‘un depósito de pertrechos y municiones’ del campo de batalla [...] atrajo su atención, y ante la falta de árbitro alguno, parte de nuestro nuevo atuendo de cuero ha sido sustituido por el tejido más ligero del Ejército Regular, mientras que también han sido recuperados otros útiles provechosos”. [61]

Un hombre responsable de la muerte de 38 compatriotas suyos necesita que la voz pasiva le ampare todo lo posible para ocultar su culpa y así distanciarse en lo posible del destino de sus víctimas. El teniente coronel Graham Seton Hutchison relata cómo durante la frenética retirada de marzo de 1918 detuvo una fuga desordenada al toparse con un grupo de 40 hombres dispuestos a rendirse a un enjambre de soldados alemanes. Hutchison lo expone de este modo:

> Una acción semejante, que se extendería por el Ejército como una plaga en un breve lapso, demanda una de esas medidas castrenses extremas que exigen actuar con resolución y premura. Si sobre el terreno no hay oficial con el suficiente arrojo e iniciativa como para poner orden mediante una palabra, entonces será necesario utilizar las armas. Y así fue. De un pelotón de 40 hombres con las manos en alto se disparó contra 38, lo que dejó como resultado que semejante episodio jamás volvería a repetirse. [62]

(Merece la pena mencionar el irónico comentario de William Moore: “Esa acción habría tenido más sentido si se hubiese disparado contra dos de ellos para aleccionar al resto. Pero es absurdo disparar contra 38 con el objetivo de escarmentar a los dos restantes”.) [63] Al reflexionar sobre ello más tarde, no es de extrañar que Hutchison utilice la voz pasiva con destreza.

La voz activa también se convirtió en una “víctima” (en términos eufemísticos) dentro de la *Official History* , que suele valerse de la voz pasiva, para, al igual que en el cine, describir un suceso desde un ángulo de sensiblera benevolencia. “Las amplias formaciones en línea [se trata del ataque al Beaumont Hamel] comen-

zaron en perfecto orden pero poco a poco se fueron disolviendo. No hubo titubeos o intentos de volver atrás. Caían soldados de la tropa, fundamentalmente antes de haberse cruzado los primeros 100 metros de la tierra de nadie." [64] Encontramos un uso triunfalista de la voz pasiva para ocultar y dulcificar las líneas generales del fracaso en *La gran embestida de Douglas Haig: la batalla del Somme* , apología de 392 páginas de autor desconocido y sin fechar, pero que sin lugar a dudas corresponde a 1917. Cuando este escritor llega al punto en el que tiene que explicar por qué finalmente se detuvo el avance de las vanguardias, relata lo siguiente: "El invierno, que interrumpe la Victoria y da un respiro a la Derrota, estaba a la vuelta de la esquina y durante el resto del año no intentamos otro avance". [65]

Iríamos demasiado lejos si únicamente nos remitiésemos a la Gran Guerra para explicar el origen del moderno eufemismo oficial. Pero aun así podemos decir que existe la percepción de que el eufemismo público como realidad retórica específica de finales de la tercera parte del siglo XX tiene su origen entre los años 1914 y 1918. Probablemente fuese la primera vez en la historia en que nuestra política oficial provocó acontecimientos tan espantosos, extraños, y que revolviesen el estómago de tal modo que hubiese que adornar los sucesos para poder presentárselos a una multitudinaria población con un alto índice de alfabetización. Quizás uno no erraría al encontrar en los eufemismos oficiales de la Gran Guerra a los progenitores últimos de términos tan en boga posteriormente como "combate", "extenuación por el combate", "enfermedad mental", "artefacto nuclear", "Ministerio de Defensa" (anteriormente "Ministerio de Guerra"), "Mundo Libre", "homicidio" y "fatalidad". No hace tanto tiempo que los norteamericanos oyeron hablar de una invasión que se llevó a cabo en su nombre y en la que se habló de "incursión", de bombardeos a los que se lla-

mó “acciones preventivas” o de campos de concentración a los que se bautizó con el término de “centros de pacificación”. Los bombardeos indiscriminados o poco precisos ahora se llaman “incontinencia artillera”. No cabe duda de que los escritores-comunicadores de la Gran Guerra admirarían esta terminología y se habrían sentido orgullosos de poder apadrinarla.

USOS VERNÁCULOS Y FORMA-RETÓRICA

Dentro de un ambiente tan cargado de gnosis lingüística y literaria, incluso el hombre que no era un intelectual ocasionalmente se elevaba hasta el éxito literario, aunque de poco calado. Como cuando se denomina *frígidos* a los “pies fríos” o *campamento de descanso* al cementerio. O como cuando llamamos *saltar por encima de los sacos* a dejar la trinchera. Los nombres de los pueblos franceses y belgas ofrecían oportunidades constantes para agudizar el ingenio. Doingt se transformaba en *Doing It* [llevarlo a cabo]. 6 Étaples o bien se convertía en *Eatables* [comestibles] o en *Eat-apples* [comer-manzanas]. Auchonvillers era las *Ocean Villas* [las villas del océano], Foncquevillers se transfiguraba en *Funky Villas* [las villas de los cobardes], que se identificaba con el alto mando, Biefvillers se convertía en *Beef Villas* [las villas de la carne de vaca]. Cuando Poperinghe quedó reducida a la palabra *Pop* [detonación], tuvo que abreviarse Albert, *Bert* [nombre propio]. Ypres era *Épriss, Eeps* o *Wiper* [baqueta para limpiar el fusil]. El muy utilizado *estaminet* [café], primero se convirtió en *éstamint* y posteriormente en el elocuente y evocativo *just-a-minute* [espera un momento]. *Plonc* , como hoy día se denomina al vino barato de cualquier color, aunque habitualmente el tinto, tiene su origen en el modo en que los soldados decían *vin blanc* [vino blanco]. Los nombres improvisados de algunos lugares en el frente alcanzaban una calidad literaria incuestionable: por ejemplo, Estúpidos Cruces de Caminos, Granja de los Perros Muertos, Casa

del Cretino, Avanzadilla de los Vampiros, Granero de las Bombas Trampa y, por supuesto, la familiar Esquina del Tormento del Infierno. Hasta algo tan frecuente como la blasfemia y la obscenidad lograban obtener resultados literarios. *Fucking* [jodido o jodiendo], que se pronunciaba *fuckin* , activaba todo el tinglado y permitía demostrar las aptitudes poco más o menos poéticas cuando se trataba el término con la mayor originalidad posible y como modificador "interno" móvil que se instalaba dentro de la palabra a la que debía transformar. Como en "Ya no aguanto más a ese Mac, hijo de una maldita jodida Conochie". Quizás se explotó en exceso *infierno* , aunque a veces, cuando se utilizaba dentro de un contexto sorprendente, podía resultar eficaz: "Por la noche", escribe un soldado en su diario, "abrimos cráteres con nuestra artillería. Fue una noche de gran incertidumbre. Un Verdadero, Verdadero Infierno". [66]

J. B. Priestley recuerda la tendencia de las tropas a utilizar *viejo* para indicar una camaradería poco más o menos afectuosa, como en esta melodía cantada en las trincheras y que evoca los lugares donde ha estado el batallón:

> Cuelgan sobre el viejo alambre de espino.
> Los he visto, los he visto
> colgando del viejo alambre de espino.

"Hasta el día de hoy [1962]", dice Priestley, "no puedo escuchar esta canción sin emocionarme. Hay un destello de absoluta genialidad exclusivamente británica en la palabra 'viejo', puesto que revela que ese enemigo diabólico, esa trampa mortal, de un modo u otro, ha sido aceptado, reconocido y admitido afectuosamente por la honda y desconsolada aflicción de este verso. He leído antologías completas que me han dicho mucho menos". [67] Los constantes encuentros y peregrinajes de tropas por los caminos generaban un amplio repertorio humorístico inspirado en los pa-

trones literarios y musicales en los que se insultaba disciplinadamente. Al pasar frente a un renombrado batallón, los soldados gritaban "¡Capullo!" [*Bugger*]. Sus colegas lo utilizaban para producir las primeras dos notas de *La marcha del coronel Bogey* , y, tras una conveniente pausa, cantaban el resto de la melodía: "¡Los Worcestershires!". Algunos textos característicos del antifonal humor de carretera, que incluían el efusivo término *viejo* , se adaptaban al modelo de virtuales coplas poéticas, como nos confirma Anthony French: "Nos acercamos al soldado encargado de hacer señales [...] que reparaba la línea, y una voz gritó: 'Algunos dicen «¡Buenas viejas Señales!», a lo que una segunda voz respondió: 'Otros dicen, «¡viejas Señales!»'. El verbo [*fuck*] no viene al caso y su puesta en práctica es algo biológicamente absurdo, pero la copla no varía sea cual fuere lo que representen las unas o las otras 'buenas viejas'. Siempre se trataba de 'viejo', ese singular adjetivo que salvaguarda el elemento afectivo". [68] Hasta al enemigo se le podía llamar "viejo teutón".

El instinto literario de las tropas también se manifestaba en los improvisados epitafios que se garabateaban en los tableros de madera erigidos sobre los cuerpos, o en sus miembros, expuestos al fuego artillero y que luego se enterraban de cualquier manera. Un paradójico instinto vaticina el solemne epitafio que luego se escribiría sobre la tumba del guerrero desconocido en la abadía de Westminster:

A la afectuosa memoria

de un

desconocido soldado británico.

Otra inscripción simboliza el triunfo de la literatura sobre casi todas las pestilencias y horrores imaginables:

> Sigue durmiendo, querido hermano;
>
> tómate tu dulce descanso. [69]

Quizás el más sorprendente de estos epitafios de trinchera sea aquel que escribió alguien plenamente familiarizado con la *Antología griega* y que se ubicó sobre la fosa común de los Devonshires, anteriormente una trinchera cerca del bosquecillo de Mansel, en el Somme, y que éstos habían tomado, defendido y en el que habían perecido. Se leía:

> Los Devonshires defendieron esta trinchera.
>
> Los Devonshires la defienden con firmeza. [70]

La economía de su oratoria recuerda la dedicatoria de Simónides a los espartanos caídos en las Termópilas:

> Extranjero, ve y di a los espartanos cómo hemos muerto:
>
> obedientes a sus leyes, aquí yacemos.

Y anticipa algunos de los posteriores "Epitafios de guerra" de Kipling, que él mismo describe como "simples plagios de la antología griega". [71]

Los pensamientos sin complejos, como los expuestos en estos epitafios, constituían uno de los estilos emocionales que predominaban en el frente. Otro era el antagónico estilo de la absoluta *sangre fría* , o lo que llamaríamos el estilo de la flema británica. Aquí la estratagema consiste en aparentar mostrarse totalmente impasible: uno se expresa como si la guerra fuese un acontecimiento de lo más normal e incapaz de generar emoción alguna. Y siguiendo esta línea, Clive Watts le escribe a su hermana: "Esta mañana la experiencia en las trincheras ha resultado de lo más interesante, al igual que el efecto producido por las bombas". [72] Y S. S. Horsley escribe a casa: "Nos han suministrado unas nuevas gafas antigás con monturas de goma que resultarán de lo más prácticas para ir en motocicleta después de la guerra". [73] P. H. Pilditch atribuye el origen de este estilo de "reticencia estoica" a la educación recibida por los jóvenes oficiales en los colegios privados y se refiere a él como una "especie de eufemismo": "Todo se

suaviza. [...] Nada es 'espantoso'. Esa palabra nunca se menciona en público. Las situaciones son 'condenadamente desagradables', 'más bien indecentes', o si se tuercen excesivamente, son simplemente 'reprobables'". [74] Pero el resultado es más irónico y cómico que eufemístico, como cuando A. Surfleet escribe en su diario: "Creo que nunca llegaré a acostumbrarme a los 'del calibre 5-9'", [75] o como cuando el general Jack dice: "Esta tarde, al dar mi acostumbrado paseo, una granada produjo una lluvia de metralla, y de un modo desagradable, en todo aquello que me rodeaba". [76] A pesar de ser un estilo que se originó entre los oficiales, pronto empezaron a utilizarlo militares de otros grados. *Los viejos soldados nunca mueren* , del soldado Frank Richards, alcanza el cenit de este estilo. Graves atribuye sus éxitos precisamente a "su comedido humor al describir horrores sin igual". [77] Y esto el soldado R. W. Mitchell lo dominaba con maestría. Escribió en su diario: "21 de junio [1916]. Desplazamiento hacia las trincheras de Hebuterne. Bombardeo violento y cierta humedad". [78] Si la flema británica podía ocultar el pavor, también podía encubrir el júbilo y la sensación de alivio. Clive Watts escribe a su hermana el 11 de noviembre de 1918: "Bueno, hoy deberíamos sentir una gran felicidad ya que hemos oído que a las 11 de la mañana se anunciará el cese de las hostilidades". [79] Aunque Hemingway basaba su estilo personal en los cablegramas de los periodistas extranjeros, también aprendió imitando el flemático estilo británico de la Gran Guerra.

La negativa de los soldados a contar algo en las cartas que enviaban a casa indica lo hondo que caló el estilo de la flema británica. Es indudable que la censura ponía limitaciones a las cartas del frente, pero esto apenas explica el estilo único de las declaraciones incompletas, casi uniformes y de fórmula, utilizado al escribir las cartas de los soldados. La esencia y el estilo del género

de “las cartas a casa de la tropa” se convirtió en uno de los inviolables tratamientos literarios de la guerra, y al estar controladas por convencionalismos tan rigurosos, como dice Stuart Cloete, esas epístolas “formaban una especie de literatura en sí misma”. [80]

Cualquier oficial que hubiese censurado miles de cartas podía elaborar un modelo, como ocurre con Graves:

> Me encuentro como una rosa y espero que tú también. Ahora llueve un poco. Espero que los periódicos te hayan informado sobre este último acontecimiento. Perdí a unos cuantos compañeros pero yo estuve de suerte. Los pitillos siempre son bienvenidos, al igual que los calcetines. [81]

La carta piloto de Herbert Read conserva el convencionalismo “estoy como una rosa”, pero también ensaya un pequeño cliché humorístico:

> Querido viejo colega, simplemente te escribo unas líneas con la esperanza de que te encuentres como una rosa, como yo en este momento. Bueno, viejo, ya no estamos en el frente, nos encontramos en una aldea en ruinas. La cerveza es abominable. Con suerte, dejaremos la trinchera en un par de semanas, lo que supondrá un galón dorado [una herida] en la patria o convertirte en terrateniente en Francia. Bueno, dicen que todo es por la pequeña Bélgica, de modo que, ¡ánimo!; pero espera a que me apodere de la pequeña Bélgica.
>
> De tu viejo colega,
>
> Bill. [82]

El truco consistía en llenar la página de palabras vacías de contenido y ofrecer la mayor cantidad posible de clichés. *Llevarse la peor parte* y *no dejar de sonreír* eran tan populares como *estoy como una rosa* . Para algunos escritores, el patrón a seguir al escribir la carta a casa era tan estricto que no se permitían una sola modificación que pudiese alterar el sentido. R. E. Vernède informa sobre “un muchacho bastante agradable de mi batallón, que escribe una carta diaria a su familia y siempre comienza de este modo:

> Queridos mamá y papá, y queridas hermanas Rosie, Letty y nuestra Gladys:

> Os escribo con gran satisfacción otra carta de bienvenida que a mí también me llena de contento. Queridos mamá, papá y hermanitas, espero que la chimenea de casa siga encendida. Y mucho. Los muchachos andan bien de salud. Y mucho. Queridas hermanas Rosie, Letty y nuestra Gladys, seguid felices y contentas. Y mucho.

Y continúa así durante las siguientes tres páginas", dice Vernède, "todo está calculado y si tiene que expresar algo distinto, como cuando recibe un paquete, lo hace en una carta aparte para no estropear el sagrado orden de las cosas". [83]

El motivo principal por el que se establecen estos convencionalismos está en la razonable inquietud por lo que siente el receptor. ¿Qué se ganaría con decir la verdad? En la *Trilogía de la granja española* (1927), de R. H. Mottram, el teniente Geoffrey Skene intenta decirle la verdad a su tío en diversas ocasiones. Rompe en pedazos su primera versión, temiendo no pasar la censura. También rompe la segunda, porque teme que su tío quede horrorizado. Y desecha la tercera porque descubre que yuxtapone con excesiva frivolidad la limpieza de las letrinas y la excavación de tumbas. Finalmente, Skene recurre a la fórmula de la tropa y escribe lo siguiente:

> Querido tío:
>
> Gracias por tu gorra de lana, los cigarrillos y el chocolate. Te lo agradezco sobremanera ya que ha sido todo un detalle por tu parte. El tiempo no está del todo mal para la época del año en la que nos encontramos. Dale recuerdos a todos en la oficina, diles que ganamos la guerra a buen ritmo y que pronto estaré en casa.
>
> Siempre tuyo,
>
> Geoffrey. [84]

Ni qué decir tiene que cualquier historiador cometería un grave error si confiase en las epístolas para descubrir la realidad de la guerra. Claramente, Harvey Swados desarrolla conceptos erróneos cuando al prologar *Sin novedad en el frente* mantiene que la novela de Remarque es tan real y digna de confianza "como las

cartas privadas de un hermano o amigo destinado a una suerte irrevocable en el frente". [85] Resulta irónico que la reticencia que tuvo su origen en la comprensión de los escritores por los sentimientos de los destinatarios de las cartas a la larga haya servido para ampliar el abismo de incomprensión que se abrió entre ambos.

Si un hombre se sentía demasiado harto de reproducir los clichés de una carta convencional y flemática, siempre podía acudir al famoso Servicio de Tarjeta Postal del Campo, que sencillamente le permitía tachar las frases que "no procedían". Oficialmente recibía el nombre de "Formulario A. 2042", pero sus usuarios lo conocían como el "¡Pataplún!" o "Disparo rápido"; a casa se mandaban millones desde el frente.

Jorge Luis Borges, en su breve relato "El Aleph", ese brillante testamento humorístico de los poderes de la memoria y la imaginación, que también es un lamento por sus limitaciones, como de costumbre acierta agudamente con el diagnóstico. Al comienzo de "El Aleph" (una cosa parecida pero que no se asemeja a una bola de cristal), un espectador ve todos los lugares, sucesos y cosas a la vez y desde todos los ángulos posibles. Los "ejemplos" de Borges de lo que se puede observar en "El Aleph" incluyen símbolos de lo multitudinario como "cada uno de los granos de arena", los "convexos desiertos ecuatoriales", "las muchedumbres de América", los "interminables ojos inmediatos", "todos los espejos del planeta", "todas las hormigas que hay en la tierra" y "un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin". Y Borges, que a veces parece saberlo todo, escoge una imagen que revela la particularidad de la Gran Guerra –su enfoque multitudinario– sin tener él la facultad de ver; en "El Aleph" dice: "Vi a los sobrevivientes de la batalla enviando tarjetas postales". [86]

En esta carta ÚNICAMENTE se debe escribir sobre esta cara, excepto la fecha y la firma de quien la envía. Se eliminarán las frases que no procedan. Si se añade algo más, se destruirá la carta.

Me encuentro bastante bien.

He sido hospitalizado

enfermo / herido	y lo llevo bien. / y espero que pronto me den la baja.

Me envían al cuartel.

He recibido tu

carta fechada _____
telegrama " _____
paquete " _____

Cartas recibidas de inmediato.

No he recibido ninguna carta tuya

últimamente.
en mucho tiempo.

Firma solamente. |

Fecha _____

El Servicio de Tarjeta Postal del Campo solía utilizarse de este modo: la postal se enviaba con todo tachado (excepto el "Me encuentro bastante bien") justo después de tener lugar la batalla en la que los familiares sospechaban que podía haber participado su soldado. Según George Coppard, los cráteres abiertos por la explosión de una mina suponían un peligro tal: "que antes de co-

menzar su turno de 12 horas dentro del socavón, cada hombre debía rellenar una tarjeta postal de campo remitida a sus parientes más cercanos, dejando el escueto mensaje 'Me encuentro bastante bien' sin tachar". [87]

Merece la pena reparar en el supuesto optimismo de la tarjeta postal. Y es que está configurada de tal modo que no se pueden comunicar noticias tales como "he perdido la pierna izquierda" o "he ingresado en el hospital a consecuencia de una herida y no tengo la esperanza de recuperarme". Dado que no permitía forma alguna de decir "Vuelvo a primera línea", quienes utilizaban este sistema debían improvisar. Wilfred Owen había acordado con su madre un método mediante el cual cuando cruzaba dos líneas paralelas sobre la frase "Me envían al cuartel" significaba que estaba de vuelta en el frente. [88] La postal bordea la genialidad al conseguir que no exista un término medio entre sentirse bastante "bien" y estar tan mal que se está hospitalizado. El atroz *bastante* parece haber desconcertado tanto a los usuarios de la tarjeta que con el paso del tiempo lo olvidaron convenientemente. Al rememorar la guerra 15 años más tarde, Llewellyn Wyn Griffith únicamente recuerda las palabras "Me encuentro bien", y Stuart Cloete, P. W. Turner y R. H. Haigh recuerdan "Estoy bien y no me han herido". [89] Quien disfrutaba de este servicio postal se amoldaba a su visión optimista de la realidad, pretendiendo vivir en un mundo en el que lo peor que podía ocurrirle era que el correo fuese con retraso, que una herida sanase rápidamente y donde la retaguardia era el único lugar posible al que se podía acudir.

El Servicio de Tarjeta Postal del Campo tiene el honor de ser el primer tipo de documento ampliamente divulgado que caracteriza al mundo moderno de un modo exclusivo. Lo hace a través del "Formulario impreso". Se trata del precursor de todos los formularios modernos en los que hay que rellenar, tachar o marcar cosas

que incluyen desde citaciones de tráfico y "cuestionarios" hasta las casillas del impuesto sobre la renta. Cuando se ideó el Servicio de Tarjeta Postal del Campo, la novedad de su descarada autosuficiencia, al igual que sus implicaciones sobre la identidad uniforme del ser humano, divirtió por igual a sofisticados y a gente delicada, que se recrearon parodiándolo, como hace Owen en una carta que le escribe a Sassoon:

> Estimado Siegfried,
>
> Aquí tienes unos cuantos poemas para que te tienten a escribir una carta. Estoy empezando a pensar que deben interceptar tu correspondencia en algún lugar. Así es que con rotundidad, declaro lo siguiente

No me ha llegado carta	recientemente
alguna de tu parte	hace ya mucho tiempo.[90]

Aunque sólo contaba 15 años cuando terminó la guerra, el Correo Bala causó una impresión imborrable en Evelyn Waugh. En 1950, mientras disponía el almuerzo y la posterior salida con el hijo de un amigo, le envió, como nos confirma este último, "una postal con el mismo perfil que aquellas impresas de un modo que a los soldados les resultaba fácil escribir a casa":

Yo | puedo / no puedo | almorzar el sábado 17 de junio.

Por favor, reunámonos en _____.

Por favor, lleva puesto un | coque negro / coque gris / sombrero de paja

El castillo | abre / cierra | ese día por la tarde.

Firmado _____.[91]

Incluso se tiene la impresión de que con las postales medio humorísticas que ambos imprimieron para enviar inconvenientes invitaciones o ruegos a desconocidos inoportunos, Waugh y Edmund Wilson rinden un distante tributo al Servicio de Tarjeta Postal del Campo. Waugh escribe: "El señor Evelyn Waugh lamenta profundamente no poder aceptar tan amable invitación". Y Wilson enumeró una serie de cosas que "el señor Edmund Wilson no hace", tales como conceder entrevistas, leer manuscritos, dar conferencias en la entrega de diplomas, aceptar títulos honoríficos, etc., cada una de las cuales suponía una casilla que debía marcarse.

Innumerables réplicas y uniformidad categórica: ésas son las ideas que se asocian a la tarjeta del Servicio Postal del Campo, el primer impreso de tiempos de guerra, del que se editaron un millón de ejemplares en noviembre de 1914. Como primer ejemplo de comunicación deshumanizada y automática ampliamente divulgada, la tarjeta postal popularizó una forma de retórica necesaria para administrar guerras posteriores en las que participarían grandes ejércitos sin rostro, reclutados obligatoriamente. (Durante la Segunda Guerra Mundial hizo acto de presencia algo parecido y notorio. El único modo para que la gente corriente se comunicase entre la Francia ocupada y la de Vichy durante 1942 era a través de tarjetas impresas en las que se eliminaba lo que resultaba improcedente.) La perversión de una retórica humanitaria plenamente adaptable, anunciada por la tarjeta postal, no sólo ha resultado característica de la dirección de guerras ulteriores, sino también de esa "causa" que los escritores satíricos han convertido en uno de sus blancos más comunes. En *Trampa 22* , de Heller, el coronel Cathcart escribe cartas formulario de condolencia que, de un modo implícito, requieren que el receptor elimine "lo que no proceda":

Estimados Señora, Señor, Señorita o Señor y Señora Daneeka:

> No hay palabras para expresar la profunda aflicción personal que sentí al saber que había muerto, resultado herido, o desaparecido en acto de servicio, su marido, hijo, padre o hermano. [92]

Obviamente, esto lleva aún más lejos las implicaciones del Servicio de Tarjeta Postal del Campo: obliga al receptor no sólo a entender que la víctima no posee identidad propia, sino a comprender que tampoco la tiene el lector del "formulario impreso", el infortunado a quien va dirigida la carta. La asociación de los "formularios impresos" con los eufemismos o las falsedades incuestionables, y la identificación de ambos con la experiencia moderna, es decir, la experiencia de guerra y lo que ésta conlleva, como el racionamiento y las pensiones vitalicias por incapacidad, en esencia también se incluyen en una de las acaloradas y melodramáticas meditaciones de Tyrone Slothrop, pertenecientes a *El arco iris de la gravedad* , de Pynchon. Slothrop tiene en mente los verdaderos rasgos distintivos de la Segunda Guerra Mundial. A su modo, un tanto paranoico, concluye diciendo que no hay nada "político" en este conflicto. Descubre que: "La política era un puro teatro para mantener a la gente distraída. [...] Por el contrario, estaba secretamente dictada por las exigencias de la tecnología [...] urdida por personas, por la técnica, por algo que demandaba la energía generada por la guerra, al grito de '¡Al diablo el dinero, lo que está en juego es la existencia de nuestra nación [insértese el nombre de cualquiera de ellas]!'". Una retórica parecida es la que preside la nota necrológica relativa al amigo de Slothrop, el teniente Mucker-Maffick, e incluida en la carta escrita por el comandante Theodore Bloat al *Times:*

> Indiscutible carisma [...] atenta humildad [...] solidez de carácter [...] una dignidad y bondad cristiana esenciales [...] todos amábamos a Oliver [...] su valor, su generoso corazón e inquebrantable buen humor nos inspiraban a todos [...] murió ardorosamente en el fragor de la batalla, liderando el noble esfuerzo de rescatar a los miembros de su unidad a los que había inmovilizado la artillería alemana. [93]

Ambas acciones de Pynchon reflejan con sutileza el propósito fundamental del Servicio de Tarjeta Postal del Campo: que todos somos componentes intercambiables, y mientras asumamos esa realidad, nuestro mundo será relativamente agradable e incluso alegre y lo único que debemos temer es el correo atrasado y las heridas superficiales. Otra obra reciente continuadora de esta tradición es "El legado de Lederer", un breve relato de James Aitken sobre un exhausto administrativo de rango superior que está en Vietnam. Su exclusivo trabajo "moderno" consiste en cambiar convenientemente las frases estereotipadas que conforman las "menciones" que acompañan a las medallas de los soldados. Su repertorio incluye *un obstinado sentido del deber, acciones intrépidas, una absoluta falta de consideración por su seguridad personal, inspiración en el mando, un valeroso despliegue de heroísmo en combate, desprecio por el peligro que implica, durante el preliminar intercambio de disparos, asaltando las posiciones enemigas* , y (lo que más recuerda al Servicio de Tarjeta Postal del Campo) *exhibiendo el no va más del arrojo/coraje/intrepidez* . [94] Como dice el coronel Cathcart: "No hay palabras para expresarlo".

SUPERVIVENCIAS

Nadie que haya vivido durante la guerra, fuese o no combatiente, olvidó jamás su lenguaje específico y el sistema de metáforas de toda su jerga acerca de técnicas, tácticas y estrategia. (Una de las razones por las que podemos utilizar el término *táctica* tan fácilmente, literaria o metafóricamente, es porque así nos lo enseñó la Gran Guerra.) Y lo que con frecuencia caló tan profundamente fue algo más que el lenguaje. No son pocas las obras escritas durante la guerra, y relativas a asuntos muy alejados del contexto bélico, en las que se encuentran más huellas de la guerra. Un ejemplo de ello es la obra de Strachey *Victorianos eminentes* , publicada en 1918. Este autor la escribió durante los largos años

de los desgarradores asaltos frontales contra las posiciones alemanas. Los insistentes y costosos ataques frustrados parecen haber aumentado su valoración de la significación de lo indirecto y lo oblicuo, de ir elaborando una postura mediante una sutil maniobra. Al estudiar a los victorianos, el "método directo no sirve", como dice él en su prólogo: "Quien rastrea el pasado no puede esperar reproducirla [la época victoriana] mediante el método directo de una narración fiel. Si es inteligente, adoptará una estrategia más sutil. Abordará su materia en lugares inesperados; se dejará caer sobre el flanco, o la retaguardia". [95] (Pudieran recordarnos a I. A. Richards explosionando la línea Hindenburg en 1926.) De modo semejante advertimos cómo la impaciencia de Strachey respecto de la rigidez escocesa de Haig y la convicción en un Haig divinizado subyacen bajo la crítica mordaz con que se ocupa del último de los eminentes victorianos, el general Gordon, asesinado en Jartum como consecuencia de su megalomanía y su obstinación.

La información que se recibe en la conciencia durante la guerra emerge mucho después como metáfora. Blunden concibe la memoria en sí misma como algo muy parecido a un sistema de trincheras, con sus túneles principales y pequeñas ramificaciones, al igual que con sus "zapas" para alcanzar "posiciones" menores: "Sí, dejemos que el humo de las hogueras alemanas durante el desayuno, y el aroma de su café, broten de estas páginas [*Susurros de guerra*], y reflexionemos apaciblemente en torno a nuestras zapas de retroceso". [96] En 1948, Sassoon, al buscar una imagen que revelase la relación entre sus poemas de tiempos de guerra y su contexto de civil autosatisfecho, opta por considerarlos como luces Very, que son como "proyectiles que se elevan para iluminar la oscuridad". [97] Stephen Spender habla sobre el "relativamente amplio vocabulario castrense cargado de metáforas" de

su padre. Recuerda: "Siempre que uno de nosotros le pedía un favor, bajaba la cabeza con brusquedad y embestía con sus pobladas y rojizas cejas, diciendo: 'Tratas de rodearme por los flancos'". [98] Una de las consecuencias de la vigencia de la retórica de la Gran Guerra hizo que los contornos de la Segunda Guerra Mundial se fusionaran con frecuencia con los de la Primera. En 1940, Colin Perry, que tenía dieciocho años, percibía los bombardeos sobre Londres desde la perspectiva de las memorias de la Gran Guerra, de las que él era un entusiasta. Como dice: "En esta guerra me gusta leer libros sobre la última". [99] Como consecuencia de ello nació una fusión de ambas guerras a través del lenguaje o, mejor dicho, la impresión de que entre 1914 y 1945 tuvo lugar una Gran Guerra. En cierta ocasión, Perry pasó un fin de semana en St. Albans después de estar una larga temporada en el Londres víctima de los bombardeos. Tras el respiro, tuvo que reincorporarse al mundo de los bombardeos. Al relatar su vuelta a Londres nos dice: "Volvimos al frente alrededor de las tres de la tarde del domingo". En otra ocasión, Perry nos informa sobre el intenso bombardeo que sufre Mitcham: lo cierto es "que no han dejado títere con cabeza". [100] Ningún personaje del *Fin del viaje* podía haber sido más claro.

Aunque ya no tenga la misma energía que en el pasado y sea ampliamente metafórico, el lenguaje bélico se encuentra en todos lados en la superficie de la experiencia moderna. El fútbol americano cuenta con un sistema de "doble pelotón", y el campo de la investigación médica aspira a abrir brechas. Se dicen cosas como "Nos han bombardeado con impresos" u "Hoy nos acribillaron a quejas", y, por supuesto, todo ello sin comprender que lo que estamos evocando es la guerra. Aun así, tenemos la sensación de que de un modo u otro esta retórica se adecua mejor al contexto moderno. Antes de la guerra, *keepsake* era la palabra in-

glesa utilizada para nombrar a un objeto pequeño que se guardaba como recuerdo. Tras la prolongadísima estancia de los británicos en Francia, el término se convirtió en *souvenir* , que en la actualidad ha desalojado a *keepsake* . Los debates en el terreno de la economía se basan en gran medida en términos como *sector* ("El sector público se enfrenta al privado"), y la administración de la política laboral sería muy diferente si careciese de la jerga castrense (las bases) de la que se apropiaría como resultado de la guerra.

De los términos derivados de la palabra *trinchera* , tales como *trenchmouth* [infección bucal], [7] *trenchfoot* [congelación de pies], *trenchknife* [cuchillo de trinchera] y *trenchcoat* [gabardina de trinchera], el único que no se utiliza es *trench fever* [fiebre de trinchera]. *Trenchcoat* [gabardina de trinchera] (que originalmente se llamó *burberry*), recientemente ha servido como detonante para la difusión del adjetivo *trenchy* , que describe un estilo de moda femenina: "Este año se lleva el estilo *trenchy* ". En el suplemento del *Sunday Times* correspondiente al 8 de agosto de 1971, un titular aclamaba el estilo *trenchy* anunciando que "La moda supera cualquier obstáculo". Ahora esa frase también se relaciona con las campañas benéficas, que tienen mucho que ver con su significado original: "¡Colabore con nuestra fundación para que supere cualquier obstáculo!". Los programas de debate televisivo más soporíferos han entendido la necesidad de hacer uso de títulos sensacionalistas que tienen su inspiración en la guerra, como "En la línea de fuego", el programa de entrevistas de William F. Buckley, y el bastante complejo juego de palabras de "Tras las líneas", serie de programas de la década de 1970 que analizaban la prensa.

La frase "tierra de nadie" me ha rondado la cabeza durante 60 años, aunque se esté perdiendo aquello con lo que se le relacio-

naba en su origen, es decir, con posiciones fijas y guerra estática. Una de las fotografías aparecidas en la obra de Jacques Nobécourt, *La última jugada de Hitler* : *la batalla de las Ardenas* (1967), muestra a tres soldados alemanes con capas blancas y arrodillados en un campo abierto nevado, con un bosque de pinos a lo lejos. El pie de ilustración dice: "Patrulla alemana en tierra de nadie", pero en realidad es difícil establecer el más mínimo paralelismo con esta frase, dado que la fotografía está tomada a plena luz del día y sin que pueda percibirse daño alguno a su alrededor, ya que incluso los pinos permanecen intactos y resulta imposible identificar de dónde proviene el peligro. Al alejarse cada vez más de su sentido original, la frase "tierra de nadie" comienza a utilizarse para elaborar chistes como el correspondiente al título del libro de sociología popular *In No Man's Land: Some Unmarried Mothers* [En tierra de nadie: algunas madres solteras], de Peter Parker.

Y un *French 75* ahora es una bebida que contiene tres partes de champán y una de coñac.

VI
EL TEATRO DE GUERRA
UNA PERSONALIDAD DUAL

Propio del lenguaje castrense es el uso de términos con una clara falta de significado, que al profano pueden resultarle irónicos. Ejemplos de ello son las palabras *mess* [1] y *fatigue* . [2] Al recluta que recibe la orden *¡Rompan filas!* al finalizar una marcha de 50 kilómetros le resultará difícil no dar una respuesta irónica. En el *Canto LXXVIII* , cavilando acerca de las guerras modernas, Pound se topa con la frase estereotipada

> teatro de guerra

y tras meditar sobre ella, añade de inmediato:

> "el teatro" es bueno.

La razón más evidente por la que "el teatro" y la guerra moderna parecen tan compatibles es porque los conflictos contemporáneos tienen como protagonistas a ejércitos reclutados a la fuerza, cuyos miembros saben que interpretan su infortunado papel temporalmente. Al describir a un brigadier canadiense, un historiador militar recurre instintivamente al lenguaje utilizado en las notas del programa de una obra de teatro, sin duda de un teatro *amateur* : "En la vida real era un agente de seguros y valores en Vancouver". [1] Si "la vida real" es "real", entonces la vida castrense es una farsa. Llevar puesto un "vestuario" que no hemos tenido ocasión de elegir aumenta el sentido teatral. Al igual que la disposición de una genérica variedad de disciplinados actores de carácter para un escenario, casi como los de una comedia del absurdo: el desventurado soldado, el jactancioso cabo, el sargento sádico, el adolescente, el pre-suntuoso teniente, el comandante, que es como un titiritero que finge comer fuego, y el coronel chiflado. Si matar y evitar morir son las últimas acciones dramáticas, en-

tonces la instrucción militar es en gran medida un ejercicio melodramático.

"Nuestra propia muerte es sin duda inimaginable", dijo Freud en 1915, "y siempre que tratamos de imaginarla descubrimos que en realidad sobrevivimos como espectadores". [2] Por tanto, es el alto riesgo del oficio militar lo que lo convierte en teatral. Y ahí reside lo absolutamente inconcebible: resulta imposible para un participante creer que su propio personaje va a formar parte de unos actos tan sanguinarios. Todo el asunto es de tal tosquedad burlesca, tan perverso, cruel y absurdo que no puede presentarse como una forma de "vida real". Percibir la guerra como puro teatro permite que se evada la mente del intérprete: con suficiente sentido teatral, puede cumplir con su deber sin mezclar a su personaje "real" y además sin perjudicar su más profunda convicción de que el mundo es todavía un lugar racional. Justo antes del ataque sobre Loos, el comandante Pilditch habla sobre "una nueva y extraña sensación que experimenté estos últimos días y que se agudizó ayer por la noche. Un sentimiento de irrealidad que era como si actuase sobre un escenario". [3]

Carrington explica cómo especialmente durante el período en el que aumenta la ansiedad, cuando uno "convive con sus dos personalidades", se produce una división en la psique parecida a la vivida, por un lado, por el actor, y por el otro, por el espectador. Antes de un asalto, dice: "Comprobamos y nos explicamos mutuamente los detalles de nuestra operación. A esas alturas yo ya desplegaba mi doble personalidad y advertí cómo uno de mis egos discutía con tranquilidad la táctica a seguir, mientras que el otro sabía que toda esa energía era vana fantasía. Una de mis mitades estaba convencida de que todo aquello era real; la otra sabía que era una ilusión". El actor interpreta, el espectador observa y graba en la memoria: "Pasé el recado a Sinker de que se ocupase

con los pelotones del difícil asunto del ron de la mañana y luego tuve que disimular frente a los ordenanzas". Ocurre lo mismo en Passchendaele, donde Carrington y sus colegas sufren un intenso bombardeo artillero en una posición expuesta:

> No podíamos hacer nada más que permanecer sentados y oír el estruendo de los proyectiles del calibre 5-9, que en cada caso duraba cinco segundos y se percibía alrededor de dos veces por minuto. El momento crítico llegaba cuando uno hablaba sin objeto alguno sobre un tema intrascendente. La voz del narrador se detendría durante una fracción infinitesimal de segundo; luego finalizaría su frase con una naturalidad premeditada y auténtica. [4]

Innumerables soldados heridos recordaban haberse dividido entre el actor y el espectador en momentos tremendamente críticos. "Jim Hilton", de Stuart Cloete, se dirige a la retaguardia de esta forma tras haber resultado herido en el hombro:

> Lo curioso era que él no estaba allí. Estaba en otro lugar. En un punto elevado [...], mirando hacia abajo y observando su solitaria figura, fijándose bien dónde pisaba entre las brechas producidas por las bombas. Pensó: esa pequeña estampa es la del joven capitán Jim Hilton. Me pregunto si lo conseguirá. [...] Era un observador, no un actor. Así era como siempre ocurría en la guerra aunque él no se hubiese dado cuenta antes. Nunca eras tú mismo. Tu yo se encontraba en otro lugar. [5]

Y hasta cuando la situación crítica ya no es tal, como nos cuenta Sassoon, continúa lo teatral. Al interpretar el papel de un joven oficial herido, y dependiendo de quién le visite en el hospital, modifica su papel para adaptarse a los diversos públicos, del mismo modo en que con frecuencia un actor interpreta una función de tarde con más ganas que una representación nocturna. Si su espectador es "algún oficial de alta graduación al que ha estado subordinado", Sassoon se muestra "humilde y atentamente sumiso [...], con cierta disposición a volver a cumplir con su deber". En este caso su frase clave es: "Señor, le agradezco enormemente su visita". Al enfrentarse a "un varón civil, de mediana edad o mayor", observa que él "tiende [...] a tener una expresión de cansancio, como de alguien que ha 'vivido un infierno'". En este caso su

frase será: "Ah, sí, para el otoño habré vuelto". Con la "Encantadora Hermana de un Compañero Oficial", se mostrará "jovial, locuaz, afable y modestamente heroico", y dirá: "Es maravilloso que hayas venido a verme tan inesperadamente". Y a un "amigo con el que se ha ido de caza", le cuenta "chistes sobre los alemanes, como si tirarles bombas fuera un sustitutivo medianamente aceptable de la caza del zorro". Y ahora debe decir: "¡Por Dios! ¡Ésa debe haber sido una galopada de primera!". El Sassoon "real", tal como él mismo lo intuye, es el que sale a relucir cuando se ha marchado la totalidad del público, el que está "básicamente dispuesto a un alejamiento autocompasivo del mundo que le rodea, excepto de las tropas situadas en el frente". [6] Y él sabe que lo caricaturiza aún más escandalosamente cuando en el hospital de Craiglockhart satiriza al personaje de un heroico pacifista frente a un público que sabe disfrutar y que es él mismo. "En lo que [...] llamaré mi alma (El Gran Teatro del Alma: funciones todas las noches), las interpretaciones del protagonista lo mantenían vivo. (Añadiré que a veces 'sobreactuaba'.)" [7]

Curiosamente, el teatro y la guerra comenzaron a solaparse ya antes de estallar el conflicto bélico. *El hogar de un inglés* fue una popular obra de teatro del comandante Guy du Maurier, destinado en Sudáfrica, y que se representó en el West End durante la temporada de 1911 a 1912. Era una de esas obras populares que hablaban del peligro de una invasión, escrita para producir *escalofríos* , convenciendo al público de clase media de que el Imperio corría peligro de ser despedazado por las potencias continentales por culpa de la democracia, el sentimentalismo y el deterioro físico de las clases bajas. [8] En la obra se describía el asedio por parte de tropas extranjeras a la casa de un inglés. El punto culminante se producía cuando el padre británico y dueño de la casa dispara contra un oficial enemigo desde una ventana, y la consecuencia

es que lo sacan de la vivienda y es ejecutado. La obra fue un éxito, estuvo mucho tiempo en cartel y su eficacia melodramática era tan conocida que en 1915 Stanley Casson la recordó como una referencia más o menos inevitable:

> Mientras disfrutábamos alegremente de una fiesta-cena en un restaurante [de Londres], llamó a la puerta un ordenanza y me entregó un telegrama que era un impreso rosa del Ejército. Eran órdenes de movilización para ir a Francia al día siguiente. El modo en que partí fue tan dramático como en *El hogar de un inglés* , aunque menos fútil. Mis amigos bromearon sobre la forma en que lo había escenificado todo y me acusaron de haberle otorgado a la fiesta un final convenientemente dramático. [9]

La patria solía demandar los recursos teatrales para estimular la moral de la población y dar publicidad al Empréstito de Guerra. No sólo se encontraban las trincheras simuladas de los jardines de Kensington, sino que también se aprovecharon los edificios de Trafalgar Square para erigir la "aldea en ruinas". Cuando a Clive Watts se lo comentó su hermana, su respuesta desde el frente fue: "Me gustaría estar en Trafalgar Square para ver la aldea en ruinas. No debe estar mal. Sin embargo no puedo imaginar que hayan sido capaces de reproducir con fidelidad el hedor. Y además está lo del caballo muerto, sin varios especímenes del cual no se podría considerar completa una aldea destruida". [10] Cuando los Estados Unidos entraron en guerra, siguieron el ejemplo y construyeron un buque de guerra en madera. Era semejante al escenario de un "musical" sobre la Marina y ocupaba un lado de Union Square de Nueva York.

Había innegable ironía en la costumbre de los oficiales de asistir al teatro cuando estaban de permiso y luego volver al teatro de la guerra en Francia. A Liddell Hart le parecía raro ir al teatro estando de permiso. "Sentía [...] un deseo irrefrenable de volver a ver obras teatrales", recuerda que "un deseo más fuerte que nunca. [...] Acudía a dos representaciones diarias". [11] P. H. Pilditch fue

incapaz de mantenerse alejado del teatro de Oxford, donde vio su experiencia reflejada en *El mejor agujero* : “La obra rebosaba de escenas que describían esa mugre y ese ruido que tan bien conozco y que odio tanto”. [12] Y aun así acudió, quizás movido por el impulso de que la vida que él conocía se había tornado teatral. El teatro era el lugar más adecuado para pasar un permiso. Si hubiera leído el *Wipers Times* se habría acostumbrado a considerar la guerra desde una perspectiva teatral. Sus páginas se especializaban en humorísticos anuncios teatrales con un lenguaje muy parecido al de las funciones que tenían lugar en Londres:

VENCE LOS OBSTÁCULOS

UNA FARSA PARA MORIRSE DE RISA .

* * *

Un drama movido,

TITULADO :

MINADO

Una interpretación que te elevará hasta lo más alto.

Y había publicidad dirigida a los espectáculos de variedades:

LA SEÑORITA MINNIE WERFER

Siempre se encuentra con una atronadora acogida.

* * *

LA FAMILIA ATKINS .

Los renombrados equilibristas del cuadrilátero “A” y
los burladores de los pasos de listones.

Se anunciaba la presentación de todos ellos en la Casa de Telas de Ypres, “La sala más ventilada de todo el pueblo”. Si el *Wipers Times* llevaba el espectáculo de *music hall* a la guerra, en su obra “Bligthers”, 3 Sassoon se veía obligado a llevar la guerra a la sala para espectáculos de *music hall* . Cabe resaltar que el melodrama y el *music hall* son estilos en los que los británicos han evocado la

guerra en los escenarios en dos ocasiones y de un modo memorable: en la primera, con el *Fin del viaje* (1928), y en la otra, con *¡Oh, qué guerra más divertida!* (1963).

Un ejército provisional compuesto por desconocidos reunidos a la fuerza ofrece una gran ocasión mediante los artificios teatrales –es decir, mediante el fraude, la ilusión y el embuste– para evocar las relaciones de unos con otros. Blunden recuerda las tentaciones que se presentaban en un ejército semejante a los que querían interpretar personajes que no tenían nada que ver consigo mismos. Al llegar a Béthune, cerca del frente, vuelve a encontrarse a un desagradable personaje que había conocido en el campamento de instrucción en Inglaterra: "Se distinguía por su aspecto desaliñado y sus ganas de dar pequeños sablazos". Aunque Blunden, con la moderación que le caracteriza, simplemente le llama "alma descarriada", está claro que es una especie de pájaro de mal agüero: lo primero que les dice a los recién llegados es que el frente es el "infierno".

> Meses antes, en las barracas de Shoreham, se le conocía por citar conmovedoramente los versos del salvaje-oeste de Robert Service [...], retórica cantarina sobre perros huskies y vagabundos que marchaban por los senderos helados; luego declaraba, con tono de modestia doblado de seriedad: "Soy-Robert Service". Algunos se lo creían. Nunca se retractó de semejante afirmación; volvimos a oírlo en Francia; y al final, al pobre muchacho lo mataron en Richebourg [...] en un infierno más sardónico y radiantemente diabólico que el que pudiera producir diez mil Robert Services, o que si estuviera lleno de lobos y osos pardos. [13]

(En realidad, el verdadero Robert Service murió en 1958.) Es, sin duda, uno de los casos más raros y trágicos. La tentación de asumir papeles melodramáticos se encontraba en todas partes.

Casson relata el contento con el que algunos soldados que escaparon de los ataques con gas de los alemanes cerca de Ypres en abril de 1915 decían: "Somos los últimos del regimiento de los Buffs", [14] mientras que los grupos que vagaban camino de la reta-

guardia durante la retirada de Mons se presentaban como: "Los únicos supervivientes del Regimiento Blankshire". Un oficial (que en esa ocasión quizá estuviera representando el papel de crítico teatral) les dijo: "Muy bien. Seguid todo recto tres kilómetros o algo más y os encontraréis acampados por ahí con los 300 o 400 únicos supervivientes de vuestro regimiento". [15]

Es difícil encontrar algún libro sobre la guerra que en algún momento no recurra a la imaginería teatral. Los capítulos decimoquinto y decimosexto correspondientes a la obra de Blunden *Susurros de guerra* llevan por título "Teatro de guerra" y "Una representación teatral alemana", respectivamente, y una obra tan diferente como la optimista y propagandística de George Adam, publicada en 1915, *Tras el escenario del frente* , continúa en esa línea. Su antítesis, la sofisticada y amarga historia moderna de Barrie Pitt, *1918* , lleva por subtítulo *Acto final* . Y hablando de acto final, hay una inolvidable viñeta literaria que de ser cierta está bien, y si es apócrifa, aun mejor. Se trata de un recuerdo de Herbert Essame relativo a un soldado alemán en un nido de ametralladoras, que el 11 de noviembre de 1918 anuncia el final de la serie de largas representaciones de la obra: "En el frente del Cuarto Ejército, a las once menos dos minutos, una ametralladora ubicada a unos 200 metros de las vanguardias británicas disparó todas sus cintas de balas sin pausa alguna. Luego se vio a un único hombre con una ametralladora, de pie junto a su arma, quitarse el casco, hacer una reverencia y caminar de vuelta a la retaguardia". [16] Con extraordinaria agudeza, Mary McCarthy, al hablar del personaje de Archie Rice en *El animador* , de John Osborne, afirma que "el actor y el soldado tienen la misma mitología". Lo que ambos demandan por igual es "sincronización, coordinación, sangre fría e ingenio". Es más: "Antes de la función cada actor ex-

perimenta una cierta tensión nerviosa previa al combate, y los actores, como los soldados, son supersticiosos". [17]

LA APTITUD BRITÁNICA PARA EL TEATRO

Si por lo general los soldados son como los actores, los soldados británicos son más actores que los demás, como nos confirma la lectura de las memorias de guerra de franceses, alemanes y norteamericanos. Podía ser alemán el actor que desde el nido de ametralladoras hizo su reverencia final, pero el ojo que lo observó y la mano que lo anotó eran británicos. En vez de buscar la fría metáfora de las obras teatrales, tanto *Sin novedad en el frente* , de Remarque, como *Tempestades de acero* , de Jünger, describen apasionadas imágenes de pesadillas e invocan la frenética maquinaria de las leyendas góticas. El capítulo cuarto de *Sin novedad en el frente* describe una fantasía gótica enloquecida y más bien poco británica cuando habla de un grupo de soldados alemanes sumidos en el caos, que sufren un bombardeo de la artillería dentro de un cementerio civil. Las sepulturas se hacen pedazos, los ataúdes saltan por los aires, los cadáveres que llevan ya tiempo enterrados quedan esparcidos y el narrador y sus camaradas consiguen salvarse arrastrándose hacia los féretros y resguardándose bajo las pestilentes mortajas. Lo cual recuerda más a *El monje* que a *Hamlet* . De modo parecido, Jünger, al buscar una imaginería adecuada a sus sentimientos mientras el bombardeo alemán alcanza su cenit antes de la gran ofensiva de marzo de 1918, evoca la tradicional violencia de la Europa gótica y renacentista concebida por una imaginación romántica y la resume en una frase. Tras afirmar que "en nuestras mentes se formó una tremenda fuerza destructiva que se imponía sobre el campo de batalla", escribe: "Puede que los hombres renacentistas hayan sido víctimas de sus pasiones, que Cellini haya enloquecido de furia o que los hombres lobo hayan aullado y cazado durante la noche siguiendo el rastro de la

sangre". [18] Como imaginería es un desastre: suena peor que la guerra. El estilo británico es más flemático e irónico, más consciente de que si la guerra no es real, no es real de una manera más perceptible y social.

Creo que existen dos razones fundamentales por las que hay una tendencia británica a fusionar las memorias de la guerra con la imaginería del teatro. Una de ellas es la intensidad del sentido interpretativo que se da en el sistema de clases británico. La otra es la conciencia británica de que Shakespeare es un instrumento nacional de primera magnitud.

Como observaba Orwell, los británicos antes de la guerra tenían el sistema de clases más visible de Europa. "En 1910", dice, "podías 'situar' socialmente a todos y cada uno de los seres humanos que habitaban estas islas gracias a su forma de vestir, su educación y su acento". [19] Hasta los regimientos del Ejército se gobernaban por una estricta jerarquía de clases, desde el regimiento de la Guardia Real hasta los voluntarios reservistas. En los ataques, la antigüedad de un regimiento determinaba su situación en el frente: el de mayor "antigüedad" ostentaba la posición de honor, en el flanco derecho, siguiendo el mismo protocolo que se sigue en una cena de etiqueta. Tras la guerra, los problemas generados por el sistema clasista enmarañaron seriamente la labor de la Comisión Imperial de Guerra encargada de los sepulcros, que muy pronto descubrió que muchas familias de oficiales dieron por sentado que en los cementerios sus parientes habrían sido decorosamente separados de los miembros de la tropa. La Comisión, con la intención de poner en marcha una osada innovación, finalmente consideró que dado que los muertos podrían considerarse como prácticamente "iguales", en los cementerios franceses no reconocerían las tradicionales diferencias de clase. [20] Christo-

pher Isherwood recuerda cómo era la vida de un niño en una casa burguesa de la preguerra:

> Siempre que daba vueltas por ahí, detrás de [las criadas] o en trabajos de mentirijillas que la cocinera inventaba para él, era como un tramoyista que movía entre bastidores los diferentes decorados de una producción teatral de la cual formaba parte. Pero cuando finalmente subía el telón y algunas de las sirvientas se ponían sus delantales almidonados y se convertían en actrices que servían el almuerzo en el comedor, entonces era cuando Christopher se quedaba sin papel. Debía sentarse a la mesa, quieto, y aguardar a que le sirviesen. Entonces no era más que un espectador. [21]

Al contrario que en los escenarios norteamericanos, la vida británica está impregnada de una sensibilidad teatral relacionada con ese instinto clasista. Los británicos se alaban mutuamente diciendo "¡Buena actuación!". Durante la guerra, fueron los británicos, más que los franceses, norteamericanos, italianos, portugueses, rusos o alemanes, los que describieron las incursiones en las trincheras como "actuaciones" o "demostraciones", quizás porque en las familias británicas el mimo y las obras de teatro *amateur* forman parte de lo cotidiano. Y son los dramaturgos ingleses, o al menos los angloirlandeses como Wilde y Shaw, quienes escriben obras teatrales que se presentan sin disimulo como puro teatro. Son los británicos y no los norteamericanos quienes entienden el arte interpretativo como un modo de actuación artificial (por ejemplo, de *mimesis*) más que como una forma de "expresión" natural. Inglaterra es el país que se recrea utilizando términos como *posh* (elegante, bien vestido) y *toff* (presumido) y hasta hace muy poco insistía en hacer una distinción entre *Public* y *Saloon Bars* . [4]

Y lo cierto es que todo muere muy lentamente. J. B. Priestley observa que cuando los representantes de la patronal y los sindicatos se enfrentan en un debate televisado: "Tengo la impresión de estar viendo interpretar un papel preasignado a actores de carácter, que con frecuencia sobreactúan". La fecha es 1972:

> Los líderes sindicales exhiben su acento más vulgar, procuran mascullar y desplegar un tono pomposo. Les encantan frases como "la función primordial de la Ejecutiva" y parecida jerga de comité.
>
> A su vez, los representantes de la patronal, quizás tras haber sido cuidadosamente seleccionados, nos ofrecen caricaturas de los arquetipos de la clase alta e insisten en decir cosas tales como "Naturalmente" y "¡No podría estar más de acuerdo con usted!". Casi podrían ser sobrinos nietos de los personajes de Wodehouse. [22]

Por otro lado, para resaltar la extraordinaria presencia de Shakespeare en la literatura inglesa sobre la guerra, no hay más que acudir a la novela de Frederic Manning *Her Privates We* [Somos sus favoritos] (1930) e intentar imaginar que se tratase de una obra francesa, alemana o norteamericana. Desde el título (*Hamlet* , II , ii, 233) hasta los encabezamientos shakespeareanos de sus capítulos, y la constante evocación de Enrique V en Agincourt, está impregnado de una plena conciencia de Shakespeare, no sólo como recurso literario sino, en concreto, como recurso teatral. Hemos advertido el intento de David Jones por enfrentarse a la guerra como si ver al "joven Harry con su visera" guardase relación alguna con la batalla. Como en Manning, la percepción shakespeareana de Jones no sólo es literaria. También se convierte en teatral en lo relativo a su conocimiento de la suprema dificultad de reflejar la guerra mediante el lenguaje: "Supongo que nadie", dice, "por poco que le guste asociar una cosa con otra, está ciego ante la infantería con sus cascos de latón, con mantas sobre los hombros y puntiagudas estacas de pino en las manos, recordar aquello de '¿O podríamos en esta O de madera hacer entrar solamente los cascos que asustaron al cielo en Agincourt?'" [23] (*Enrique V* , Prólogo, 12-13). 5 Cuando J. S. Wane se encontraba solo y asustado en el Somme, solía recitar discursos de *Enrique V* , [24] del mismo modo como W. L. P. Dunn encontraba en esa obra gran ayuda cuando llegaban tiempos difíciles. El 1 de julio de 1916, al avanzar y observar cómo caían y se retorcían de dolor sus ami-

gos al acribillarles el fuego de las ametralladoras, recuerda que "el pensamiento que tenía más presente era la frase 'Por Inglaterra', que yo no dejaba de repetir. Ésta es la verdad y no lo digo por dármelas de héroe. Para ser totalmente sincero, estaba muerto de miedo". [25] Como probablemente lo estaba el Enrique de Shakespeare cuando instó a sus hombres a: "Gritad '¡Dios por Harry, Inglaterra y San Jorge!'" (*Enrique V*, III, I, 34).

SOBRE EL ESCENARIO

La mayor parte de la gente se sentía horrorizada y el teatro ofrecía a todo el mundo un espacio en el que lo inefable podía interpretarse y, hasta cierto punto, volverse familiar. Después de todo, de igual modo en que un drama requiere un final, a la guerra le ocurre lo mismo. Igual que un actor se levanta ileso después de su supuesto asesinato y tras caer el telón, lo mismo sucede con el soldado. E igual que una obra teatral tiene una estructura, a una guerra puede acontecerle algo semejante y, por lo tanto, tener también un sentido. Sassoon busca este sentido, que divide en "actos" en su experiencia. Tendremos oportunidad de advertir que tres de estos actos son notables por la disposición de sus preliminares, su punto crítico y su culminación. Primero nos encontramos con las cuatro semanas en la Academia Militar en Flixécourt: "Esas cuatro semanas las llevo fijadas a la mente y ahora me parecen como el primer acto de una obra teatral, un primer acto jovial", y continúa: "La vida en la Academia Militar y la espléndida forma física fueron como un preludio al sacrificio de un joven lleno de vida". Tras ese período de instrucción, llegó el punto crítico: "El segundo acto me condujo hasta el funesto primero de julio". Y por último, llega la culminación: "El tercer acto me envió a casa a reflexionar". [26] El modelo de obra teatral que Sassoon parece tener en mente se podría tomar por un melodrama. Hubo otros que también compararon sus experiencias con

los elementos convencionales de ese tipo de obras. Para Richard Blaker, un francotirador a resguardo que "fisgonea" al enemigo es como un "espectador que en una escena determinada escucha escondido en algún rincón del pasillo". [27] Mientras J. R. Ackerley observa cómo su hermano se dispone a tomar el mando de una incursión suicida en la que resultará muerto, únicamente le parecen adecuados los clichés teatrales. "Era una situación", dice Ackerley, "que habría fascinado al actor que llevaba dentro, sin duda en un escenario dramático, en el momento en que él entra en escena en el papel principal, todos los ojos fijos en su persona". Al ver Ackerley cómo se dispone a cumplir con su misión, se da cuenta de que "era imposible pronunciar la palabra más trivial o hacer el gesto más común sin que de inmediato adquiriesen la solemne sobreintensidad del melodrama". [28]

Para otros, la idea de un ataque se acercaba más a lo humorístico o a la "divertida comicidad" del *Wipers Times* . Carrington habla del desventurado general sir Robert Fanshawe, "Fanny" para sus subordinados. En el momento en que tomó el mando, "Fanny" propuso un plan para efectuar un ataque jactancioso que, según Carrington, "el alto mando apropiadamente relegó al olvido con el nombre de la 'Primera Obra de Fanny', ya que conocían a su hombre". [29] (La obra teatral de Shaw de 1911 que lleva ese nombre es típicamente inglesa; es una obra sobre otra obra, al igual que sobre la crítica teatral y los distintos géneros teatrales.) La irrealidad de la farsa y la impresión que genera en los niños es en lo que piensa Guy Chapman cuando rememora su bautismo de fuego en la trinchera, [30] y el "Tío Harry", cuyas memorias se conservan en el Imperial War Museum, evoca la imagen de un cabezón con disfraz hecho de *papiermaché* que sugiere el tamaño y la singularidad de una cabeza alemana que sobresale durante un instante de la trinchera. La irrealidad y la futilidad son caracterís-

ticas atribuidas a la farsa: R. Rolleston West recuerda que disparar a los aviones alemanes con armas insuficientes era "una farsa". [31]

Los "conciertos" que con frecuencia interpretaban en la retaguardia los grupos orquestales oficiales mantenían vivo el clima que generaban la revista y el espectáculo de *music hall* como analogía irónica. Blunden le saca partido en su poema "Velada musical: Busseboum", donde tras haberse divertido los hombres bailando, contando chistes y deleitándose con la música de la compañía de teatro ambulante, salen del espectáculo con la llegada del frío anochecer para toparse en la lejanía con otro "espectáculo" en curso, que tiene su propia música, sus chistes y su baile:

> Escuchamos otra matiné,
> escuchamos la maníaca explosión
> de la descarga artillera al sur por Saint Eloi,
> y las rojas luces que allí llameaban
> llamadas locura: ven, precioso muchacho,
> y baila el baile de moda.
> En este nuevo concierto estamos pálidos;
> el frío nos cortó el aliento;
> mientras los hombres en los túneles bajo el bosque de Larch
> mataban a los hombres a patadas.

Tiene lugar un ataque. Para Blunden, la palabra ataque "debía definirse como la que de todo el vocabulario de la guerra era la que más inmediatamente provocaba una sensación de angustia en el estómago". [32] También para Sassoon la idea de un ataque repentino provoca tal conmoción que, para apaciguar su ánimo, recurre a la imaginería de la velada musical, llama "pasatiempos" a los ataques, y a los hombres cuyos rostros se han teñido de negro con corcho quemado los describe como una *troupe* de *minstrels* a punto de dar un "concierto". [33] Guy Chapman vio en un ataque organizado al detalle algo así como el recuerdo de una sala para espectáculos de música ligera, especialmente por el modo en que

se “anunciaba” al enemigo, mucho antes del comienzo. [34] El nombre de Heath Robinson, caricaturista, ilustrador y creador de las fantásticas y humorísticas puestas en escena de “Rube Goldberg” para las salas de *music hall* Alhambra y Empire, era contratado con frecuencia para entretener a los soldados. Al observar las trincheras desde el cielo, Cecil Lewis ve el escenario como un “espectáculo”, que como término teatral contiene parte de la exasperación de Goneril con su “¡Un interludio!” (*El rey Lear* , v , iii, 90). Lewis manifiesta que “el sistema de trincheras contenía todos los elementos de la comedia grotesca –desplegaba un enorme e intrincado esfuerzo, hábilmente planificado y llevado a efecto con una formalidad abrumadora, para no obtener nada en absoluto. Era Heath Robinson pero aún más exagerado–. Una fantástica caricaturización del sentido común”. [35] Justo aquello que podía verse en la sala Empire. Y como recuerda Philip Gibbs: “Cualquier mención al ‘Imperio’ dejaba [a las tropas] totalmente indiferentes excepto cuando lo tomaban por la sala de música Empire. Al oír ese nombre se ponían de lo más contentos”. [36] Para quienes hacían gala de una mayor sofisticación, la imagen de los “conciertos” de *music hall* resultaba parecida a la Commedia dell’ Arte, como en el caso del esteta Hugh Quigley. A medida que Passchendaele degeneraba hasta el ridículo, desaparecía toda apariencia de propósito serio: “Colombina degeneró hasta tornarse en un desaliñado Fleming que servía un café horrible. Arlequín en un desdichado al desnudo que no llevaba lentejuelas, ni tan siquiera una con la que cubrir su frágil humanidad. Nosotros éramos polichinelas sin lustre, tontos haciendo tonterías”. [37]

Los que realmente combatieron solían dejar a los periodistas la tentadora semejanza con la tragedia griega o con cualquier otra tragedia. *In situ* , recordaba menos a una tragedia que a un melodrama, a una farsa o a un espectáculo de *music hall* . O in-

cluso a una representación escolar de un drama histórico interpretado por chicos entusiastas pero inexpertos, que encarnan a soldados, que pretenden parecerse a héroes tennysonianos. La idea que tenían en su mente los muchachos que "marchaban directamente del campo de cricket y de las aulas a las trincheras", dice Douglas Goldring, era tan útil "para soportar la conmoción de aquella experiencia [...] como la armadura ficticia, la lanza y el escudo simulados del actor en la representación escolar". [38]

Pero el teatro demanda un público al igual que unos actores. A veces el enemigo era el que proveía de espectadores; otras, los británicos. Al atacar una zona cerca de Ypres, desde donde disparaban los alemanes con sus fusiles, Casson "experimentaba exactamente la misma sensación que tiene uno cuando se levanta el telón en los teatros de aficionados. Y es que ahí estábamos nosotros, los actores, hasta hace muy poco tiempo sentados sin hacer nada. Y allí se encontraba el público, esperando recibirnos como merecíamos". [39] Los británicos actuaron para los turcos cuando se retiraron de la península de Gallípoli con el mayor de los sigilos. Aitken relata cómo: "Los pequeños pelotones que transportaban toallas como si se tratase de un desfile de bañistas abrían zapas y las cubrían al retroceder, dando vueltas sobre sus propias pisadas como un ejército teatral". [40] En esta ocasión, toda aquella *artimaña bélica* tuvo un éxito arrollador y los turcos únicamente se percataron del engaño después de que los barcos se llevaran a los actores.

La situación de alerta nocturna quizás fuese el período más teatral de todos: se esfumaban las luces como por reóstato y el público británico clavaba atentamente la mirada en la oscuridad. Casi podía oírse a la orquesta afinando dentro del foso y los últimos golpes sordos detrás del telón. David Jones recuerda lo emocionante que resultaba:

> El muy distante ruido de las ametralladoras se asemejaba al de un instrumento que al afinarse repite la misma nota rápida e insistentemente. Luego se escuchaba un sonido más grave y sin acompañamiento; mientras, los tramoyistas producían golpes sordos y ruidos raspantes detrás del esperado telón. Y se percibía un inquieto restregamiento de los pies en el suelo; y en las butacas se sacaban los relojes con manos nerviosas. La emoción era casi irresistible. [41]

La exagerada curiosidad por lo que acontecía en el escenario a veces resultaba fatal para los espectadores más impulsivos. Tal como imagina Kipling en uno de sus *Epitafios de guerra* , que lleva por nombre "El principiante":

> A la primera hora de mi primer día
> caí en una trinchera de primera línea.
> (Niños en los palcos durante una representación
> levantaos para verla bien.)

Al recorrer los cementerios del Somme dos años después de la guerra, Stephen Graham advirtió gran cantidad de carteles con las palabras "completo" o "cerrado": "Un aviso dice 'cementerio cerrado' del mismo modo en que uno podría leer por la noche a la salida de un teatro: 'completa la platea', 'completos los palcos' y 'completas las butacas'". [42]

Para los apasionados por el teatro, el decorado de la trinchera se convirtió en algo muy parecido a la "puesta en escena". Para Wyndham Lewis, detalles omnipresentes como las calaveras alemanas, "festones de barro adherido al alambre" y "árboles como horcas" constituían los decorados que acompañaban con bastante naturalidad a "aquellos repartos colosales de actores moribundos y enfermos de la neurosis provocada por la guerra, cargando el escenario de electricidad romántica". [43] Y los verdaderos artículos simulados fabricados con el objetivo de camuflar y engañar eran casi como los decorados utilizados por los actores durante una representación teatral. En 1916, S. S. Horsley visitó en Amiens "la fábrica de camuflaje". Se topó con "un taller de trabajo en el

que los árboles, fusiles, imágenes, sacos de arena simulados, etc., se hacían con escayola y papel. Era de lo más realista. [...] Entre otros artículos, se encontraban un caballo muerto y un alemán muerto para utilizar en un puesto de observación". [44]

Resulta asombrosa la cantidad de conocimientos técnicos que desplegaban algunos de esos militares como si fuera todo muy normal. Al describir el paisaje desde una trinchera adelantada hablan del ciclorama, de los decorados y de los telones de fondo como si fuesen directores de escena experimentados. Y se deleitaban representando los cambios paisajísticos del siempre popular golpe de efecto de la transformación en el teatro modernista, que es la escena de la metamorfosis. Dicha escena se conseguía con un cambio escalonado en la iluminación que se proyectaba sobre la sección transparente de un telón pintado (en concreto, se trataba de un lienzo de gasa o de una fina red para pescar camarones). Lo que antes tenía un aspecto sólido –digamos que el costado de un edificio de ladrillos– se transparentaba gradualmente mediante la reducción simultánea de la luz reflejada frente al telón y el aumento de la intensidad de la luz en la parte trasera. Al concluir la transformación, el telón ahora invisible se elevaba hasta la parte situada en lo alto del escenario. El efecto producido era el equivalente al "fundido" o "mezclado" cinematográfico. Pero mientras que el fundido cinematográfico es fundamentalmente un mero mecanismo transitorio que no está pensado para ser apreciado por sí mismo, la "transformación" era algo tan extraordinario, tan sorprendente y milagroso, que se le atribuía un gran valor y formaba parte de "la magia del teatro". Ninguna producción seria podía convencer sin utilizarlo.

En el frente, "las escenas que sufrían una transformación" se presenciaban durante el estado de alerta de la mañana y de la noche. "Cueste lo que cueste", el relato breve de Richard Aldington,

se centra en el personaje de Hanley, que observa la tierra de nadie tras una larga noche:

> Hanley se situó en posición de tiro en un nicho abandonado al que había reventado una granada y miró con sus gafas colgando del cuello. El fuego artillero se había ido extinguiendo gradualmente hasta quedar reducido a un par de baterías, cuando el primer destello perceptible iluminó el aire.
>
> [...] Muy poco a poco, muy lentamente, se disipó la oscuridad, como si unos velos imperceptibles se enrollasen en una escena de transformación. [45]

Por la noche ocurría lo mismo. Gladden recuerda: "A medida que anochecía, el pueblo, paulatinamente, iba adquiriendo un nuevo aspecto. Era como una escena que se metamorfoseaba sobre un vasto escenario". [46] Precisamente resultaba tan familiar y maravilloso como lo que se veía al salir por la noche en Londres.

LAS ESCENAS CARICATURESCAS DE ROBERT GRAVES

De todas las memorias de la guerra, la más "escénica" es *Adiós a todo eso* , de Robert Graves, publicada por vez primera en 1929 pero reescrita en gran parte para ser reeditada en 1957. Al igual que James Boswell, que escribió en su diario (12 de octubre de 1780): "Le dije a Erskine que me disponía a escribir la vida del doctor Johnson en forma de escenas", Graves bien pudo haber dicho en 1929 que se disponía a escribir acerca de la guerra de trincheras en "escenas". Y al preparar sus memorias adaptándolas a un estilo teatral, Graves rehuyó la tragedia y el melodrama en favor de la comedia, como si hubiese profetizado lo que Friedrich Dürrenmatt dijo en 1954 de que "para nosotros lo único apropiado es la comedia" dado que "la tragedia presupone la culpa, la desesperación, la moderación, la lucidez, la visión y el sentido de la responsabilidad", de lo que carecemos por completo:

> Dentro del teatro de polichinelas de nuestro siglo [...] ya no hay más hombres culpables, ni tampoco responsables. Siempre es "no pudimos evitarlo" y "lo cierto es que no queríamos que ocurriese". Y la verdad es que las cosas sobrevienen sin que se responsabilice de ellas a nadie en concreto. Todo se deja llevar y a todo el mundo le afectan los acontecimientos de un modo u otro. To-

> dos somos culpables como colectivo, todos nos hundimos multitudinariamente bajo los pecados de nuestros padres y abuelos. [...] Ésa es nuestra desdicha, pero no nuestra culpa. [...] La comedia es lo más apropiado para nosotros. [47]

Y desde la perspectiva de Graves, no sólo la comedia, sino algo próximo a la comedia del absurdo, un estilo al que recurre por las evidentes reglas comúnmente aceptadas de carácter castrense, con su sistema de rangos, su ostentación de la personalidad, su impaciencia ante la ambigüedad y la sutileza, y los misterios de los "deberes" convencionales, con sus invariables gestos y sus "líneas". Randall Jarrell considera a "Graves el verdadero heredero de Ben Jonson". [48] Graves disfruta al describir a sus personajes, y lo más revelador que ha dicho sobre su arte es lo que sigue:

> En todos los colegios hay un muchacho gordito (aunque no sea demasiado grueso), y también hay un gracioso en todos los barracones (aunque luego no resulte tan gracioso). [49]

Al juzgar *Adiós a todo eso* es importante esclarecer enseguida su relación con la "realidad". J. M. Cohen no es el único crítico literario que se equivoca totalmente al considerarlo un libro "duramente real" y decir que "es la obra de un hombre que no trata de desencadenar efecto alguno". En vez de calificarla como "una autobiografía directa y real", Cohen habría hecho mejor empleando con ella el término con el que denomina a la novela *Yo, Claudio* , de Graves. Dice que son "comedias de lo perverso". [50] Quienes confunden *Adiós a todo eso* con una autobiografía documental (Cohen elogia la "precisión de su documentación") encontrarían instructivo el ensayo de Graves "Posdata a *Adiós a todo eso* " publicado dos años después de la aparición del libro. Tras confesar que escribió esta obra para sacarse un "buen dinero" (cosa que así fue, puesto que los beneficios obtenidos por los derechos de autor le permitieron establecerse en Mallorca), enumera los "ingredientes" ineludibles que componen una memoria popular:

> He combinado todos los ingredientes de un modo más o menos deliberado, al igual que se hace en los libros populares. Por ejemplo, mientras escribía, me recordé a mí mismo que a la gente le gusta leer sobre la comida y la bebida, así es que hurgué en mi memoria buscando comidas que hayan tenido un significado especial en mi vida y les busqué un lugar en el libro. Y les gusta leer sobre asesinatos, así es que tuve cuidado para no olvidar ninguno de los seis o siete de los que puedo decir alguna cosa. Y por supuesto, los espectros. En los libros de esta clase al menos debe haber una historia de fantasmas con una posible explicación y otra sin ella, a no ser que se tratase de un espectro. Describí tres o cuatro fantasmas de los que pude acordarme.
>
> Y los reyes. [...] A la gente también le gusta leer sobre las madres de otras personas. [...] Y les gusta leer acerca de T. E. Lawrence, porque pasa por ser un hombre misterioso. [...] Y por supuesto, el príncipe de Gales.
>
> A la gente le gusta leer sobre los poetas. Metí a muchos poetas. [...] Y luego, claro está, a los primeros ministros. [...] Normalmente esto requiere hacer un pequeño viaje al extranjero; yo no tenía demasiada práctica en ello, pero aproveché al máximo lo que tenía a mano. El deporte es fundamental. [...] Otros asuntos de interés que yo no podía omitir eran las historias del colegio, los asuntos amorosos (regulares o irregulares), las heridas, las bodas, las crisis de fe, los métodos para educar a los niños, las enfermedades graves, los suicidios. Pero la mejor apuesta estaba en las batallas, y yo había participado en dos bastante significativas: la primera, aunque adornada con un enorme heroísmo, resultó un fracaso muy conveniente. La segunda, un éxito, aunque quedó un tanto ensombrecido por la falta de resolución.
>
> De modo que resultaba fácil escribir un libro que gustase a todo el mundo. [...] Y en términos generales yo ya lo había organizado mentalmente, tomando forma en una serie de relatos breves, que es el modo que tiene la gente para encontrar más fácil interesarse por lo que les interesa. Les gusta lo que llaman "situaciones".

Es más, "los capítulos más angustiosos deben ser los más humorísticos". [51] Sumemos "la mejor apuesta está en las batallas" con "los capítulos más angustiosos deben ser los más humorísticos" y dividámoslo por el concepto de las "situaciones". Obtendremos la fórmula del tipo de farsa de Graves. Cuanto más nos aproximamos a la teoría y la praxis del autor, más podemos apreciar la terminología genérica que utiliza "Odo Stevens" en *Los reyes transitorios* , de Anthony Powell. Stevens era alguien que "rondaba los

arrabales del mundo literario, escribiendo algún artículo de cuando en cuando y haciendo una reseña de algún que otro libro. [...] [Él] nunca consiguió repetir el éxito de *Los comandantes tristes* , una obra que a su manera destacaba entre los ejemplos de lo que su autor daba en llamar 'la forma artística arriesgada, evocación de la guerra'". [52]

Un novelista como Wright Morris señala que "la ficción es todo aquello que procesa la memoria". [53] En *Leviatán* , Thomas Hobbes lo expresa de este modo: "La imaginación y la memoria son la misma cosa, que por diversos motivos tienen diversos nombres". [54] Y en su *Defensa de la poesía* , sir Philip Sidney capta el elemento "poético", es decir, lo novelesco, no sólo en toda la "historia" sino, en concreto, en el ámbito histórico que se ocupa de guerras y batallas:

> E incluso los historiadores, aunque en sus labios resuenen los hechos acontecidos y la verdad esté escrita en sus frentes, han tomado prestados de los poetas con agrado la forma y quizás hasta el fondo. Así, Heródoto tituló su *Historia* con el nombre de las nueve musas, y lo mismo él que todos los que le sucedieron robaron o usurparon a la poesía sus arrebatadas descripciones de las pasiones, las muchas particularidades de las batallas, que nadie podría confirmar, o, si eso se me niega, los extensos discursos puestos en boca de grandes reyes y caudillos que, de seguro, nunca pronunciaron. [6]

Contamos con una memoria que se ocupa de un gran acontecimiento histórico para "dramatizar" las cosas. Hemos visto que eso es justamente lo que hace Sassoon en sus memorias. Pero debemos esperarlo de Graves más que de otros, puesto que, como dice Jarrell, "es el primero y el último", "un poeta: entretanto, es un Graves". [55] Y como dijo Aristóteles, un poeta es quien ha dominado el arte de mentir y ha tenido éxito en el empeño, es decir, sentido dramático e interés. ¿Y cómo describir a un Graves? Es un farsante neurasténico y socarrón que trabaja con "hechos". Vea-

mos lo que, según él, les ocurre a las esposas de los matemáticos brillantes:

> El genio matemático [...] ciertamente dura más bien poco. Alcanza su punto álgido alrededor de los veintitrés años y luego decae. Por regla general se disfraza de una persistente adolescencia emocional. Dado que los matemáticos avanzados son seducidos con excesiva facilidad por ese submundo políticamente gris de la física nuclear, se observa cómo un nada desdeñable porcentaje de sus mujeres sufre algún trastorno mental. [56]

Al ser interrogado por un periodista en televisión acerca de si su opinión de que la homosexualidad la provoca un consumo excesivo de leche se "fundamenta en la intuición o en lo que pudiéramos llamar análisis científico", Graves responde: "En el razonamiento objetivo". [57] En este caso, su "razonamiento objetivo" resulta tan gratuitamente ofensivo como la erudición antropológica de *La Diosa Blanca* , consecuencia de la erudición literaria de su traducción (junto con Omar Alí Shah) de las *Rubaiyat* de Omar Khayyam, o como los descabellados argumentos etimológicos que difunde en sus obras.

Pero decirlo con tanta solemnidad conllevaría el riesgo de caer en la trampa de Graves. Sería ignorar el exquisito ímpetu, la maestría, el decir las cosas con humor y sin pensarlas que es donde radica su encanto. Graves es un bromista, un ilusionista chiflado, tanto al construir alegremente su llamativa antropología novelesca, reescribir la "historia" antigua, desarrollar una etimología falsa o ajena a la cuestión, enfatizar excesivamente la importancia de la "teoría de la poesía galesa" como al transformar a la Diosa Blanca desde una metáfora psicológica a una "realidad" virtualmente antropológica. Y cuanto más aumentan sus vacilantes afirmaciones, mayores son las posibilidades de que las modifique mediante el uso de adverbios como *claramente* u *obviamente* . Ser "un Graves" es un modo de ser desvergonzadamente "céltico" (en el colegio "siempre afirmé que era irlandés", dice en *Adiós a todo*

eso . [58] Es una forma, quizás la única que queda, de rebelarse contra las pretensiones positivistas de quienes no son celtas y así caricaturizar la descabellada evolución científica del siglo XX . Sus enemigos siempre son los mismos: la solemnidad, la certeza, la complacencia, la afectación y la crueldad. Y la Gran Guerra fue la que se lo puso en bandeja.

En realidad, cualquier persona con cierta experiencia y propensa a lo literal puede descubrir con facilidad las invenciones y exageraciones de Graves. El nada sofisticado George Coppard demuestra la falsedad del empleo de lo melodramático en *Adiós a todo eso* a fuerza únicamente de sentido común. Graves sostiene (se trata de una viñeta literaria cínica y popular) que los tiradores de ametralladoras solían disparar sin pausa cintas de balas y de este modo agotar varios cartuchos para calentar el agua del dispositivo de refrigeración y poder hacer té. Tiene su gracia pero es muy improbable; Coppard observa con serenidad que nadie quiere el té aromatizado con el aceite de una máquina. [59] Otra de las anécdotas de ametralladoras de Graves se viene abajo como "hecho" demostrable. En un momento determinado dice:

> Había un intercambio diario de urbanidad entre nuestras ametralladoras y los alemanes, que estaban alerta. Al quitar los cartuchos del cinturón de munición se podía teclear el ritmo de la llamada habitual de las prostitutas: "REÚNETE conmigo en PICCA-DILL-Y ," a lo que los alemanes respondían, aunque a un ritmo más pausado debido a que nuestras ametralladoras eran más rápidas que las suyas: "¡SÍ , SIN mis CALZONCILLOS !".

Muy bonito. Pero lo cierto es que si quitas los cartuchos del cinturón, la ametralladora deja de funcionar cuando el espacio vacío tropieza con el mecanismo disparador. (Estos relatos son como la conocida leyenda en la que a un hombre que forma parte de un pelotón de ejecución le entregan un fusil donde secretamente han introducido un cartucho sin bala, para que de este modo no haya ningún miembro del grupo que pueda tener la se-

guridad de haber disparado uno de los proyectiles letales. Pero a pesar de lo atractivo que resulte este melodrama, hay algo que no encaja: el fusil sin bala es el único que no sufrirá un retroceso al dispararse, con lo que al final todos los miembros del pelotón sabrán lo ocurrido. La historia no es válida.)

Siempre y cuando tengamos en cuenta que *Adiós a todo eso* no es una autobiografía más "franca y real" que las memorias de Sassoon, no corremos peligro de ser engañados. Es más bien una sátira construida a partir de anécdotas sumamente influidas por las técnicas de la comedia escénica. Lo que dice Thomas Paine de las *Reflexiones sobre la Revolución Francesa* , de Burke, podría aplicarse a este caso tal cual: Paine señala que Burke hace que "todo el engranaje dirija sus esfuerzos a crear un efecto escénico". [60] Nadie ha negado jamás la brillantez de *Adiós a todo eso* y nadie lo considera un libro aburrido. Su fulgor y su arrebatadora energía residen en su invención estructural y su perpetua inventiva que le lleva a imponer el modelo de la farsa y de la comedia sobre el vacuo horror o el sinsentido de la experiencia. Si fuese una transcripción documental de la realidad importaría muy poco y, sin lugar a dudas, no valdría la pena releerlo como sí que lo merece, y mucho además. Su valor reside precisamente en no ser real en ese sentido. Graves acude a la paradoja para insinuar en qué sentido es real:

> Las memorias de un hombre que sufrió algunas de las peores experiencias de la guerra de trincheras no son creíbles si no contienen un alto porcentaje de falsedades. Las cortinas de fuego de alta potencia explosiva convertirán a cualquiera en un mentiroso transitorio o en un visionario; la vieja mentalidad de trinchera se pone en marcha en todas las valoraciones excesivas de bajas, "la innecesaria" insistencia en los horrores, al confundir las fechas, y en la confusión entre los rumores de trincheras y las escenas que se han vivido en la realidad. [61]

Al recuperar "la vieja mentalidad [teatral] de trinchera" con la intención de escribir el libro, Graves ha logrado el objetivo de

triunfar mediante su sentido del espectáculo.

Se encontraba en un estado de especial rebeldía cuando escribió el libro, a toda prisa, en ocho semanas entre los meses de mayo, junio y julio de 1929 y envió el manuscrito a Jonathan Cape. Su matrimonio con Nancy Nicolson estaba a punto de naufragar, debía dinero, había discutido con la mayoría de sus amigos, su visión de la sociedad inglesa se había vuelto burdamente despectiva y aún cargaba con su neurastenia de los tiempos de guerra, que se manifestaba en constantes llantos y temblores. Como escribió, su misión consistía en hacer dinero para interesar a un público al que despreciaba y al que se propuso no volver a ver jamás en cuanto terminase su labor. El alivio que le supuso haberse quitado de en medio de toda esa gente es el sentimiento de libertad que finalmente suelta amarras mediante el humor negro que predomina en gran parte del libro.

Los primeros nueve capítulos detallan su vida anterior a la guerra. Como decía él mismo, fue un niño sensible, sarcástico y escéptico, que desde el principio poseyó un sentido riguroso para reconocer claramente a granujas y necios, incluyendo a Swinburne, "un alma caritativa, de esos que detienen a los cochecitos para dar besitos a los bebés". Su padre, de origen irlandés y escocés, era un inspector escolar, pero también compositor, coleccionista y recopilador de melodías angloirlandesas. Además era un popular dramaturgo, una de cuyas obras teatrales permaneció en cartel 200 representaciones. Su primera esposa, irlandesa, murió tras haber tenido cinco hijos. Más tarde se casó con una mujer alemana a la que le hizo otros cinco niños, incluyendo a Robert, que nació en 1895. La familia vivió en Wimbledon dentro del ambiente de la clase media cultivada, mientras Robert acudía a una sucesión de escuelas preparatorias y pasaba sus veranos vagando por los románticos castillos cercanos a Munich, que pertenecían a la

familia de su madre. A los catorce años entró en la Charterhouse School, que despreciaba. Ahí le humillaron y le acosaron, y salió a flote de la situación porque decidió aprender a boxear. Mitigó su soledad enamorándose de un chico más joven, "extraordinariamente inteligente y buena persona. Llamémosle Dick". (Este nombre se volvió muy frecuente en este tipo de obras. *Memorias de un cazador de zorros* , de Sassoon, con su "Dick Tiltwood", se había publicado un año antes de que Graves escribiese las suyas.) Lo único positivo que sacó de Charterhouse fue su devoción por Dick y su amistad con uno de los profesores, el alpinista George Mallory. La guerra estalló antes de que pudiese ir a Oxford y se alistó de inmediato. Contaba diecinueve años.

En ese prólogo de nueve capítulos, Graves practica y perfecciona el estilo de la anécdota teatral breve o pieza corta, que empleará más tarde con el material que le proveerá la guerra. Sus sardónicas anécdotas asumen la forma de virtuales piezas cortas, que Graves suele llamar "escenas caricaturescas", especialmente cuando él es uno de los actores. Son "teatrales" porque únicamente presentan personajes con unos rasgos distintivos muy a la vista, tal como los percibe el público. El público no sabe qué son, cómo piensa o sienten, o lo que hicieron el jueves pasado, sino que sólo da muestras palmarias de lo que hace o dice, cómo se visten, se mantienen de pie, se mueven o hacen gestos. Sus comentarios no se parafrasean o interpretan en un estilo indirecto, sino que se presentan mediante diálogos. Muchas de estas piezas cortas tienen la proximidad del blanco y negro de los dibujos caricaturescos con un texto al pie, y, sin duda, la habilidad de Graves para escribir textos sucintos y expresivos nos hace recordar la dinámica del típico pie de dos líneas bajo un chiste del *Punch* . Es un modelo que siempre arrastra consigo. En 1955, al mofarse del astuto irracionalismo de Yeats, Graves dramatiza la manera en que éste

dependía de su esposa como médium, cuyas divagaciones se podían transformar en poemas vendibles:

> ESTUDIANTE UNIVERSITARIO : Señor, ¿ha escrito algún poema recientemente?
>
> YEATS : No, últimamente mi esposa se ha sentido indispuesta y desganada. [62]

Se puede poner una cosa así en un escenario y percibir la carcajada al final de la escena.

Sea cual fuere el material que utilice, el efecto producido por las "escenas caricaturescas" de Graves es propio de la farsa, y utiliza técnicas que hacen reír en el teatro. Algunas son fruto de sorprendentes coincidencias. Otras despliegan la estratagema de desenlaces múltiples (el público piensa que ha concluido la broma y luego se añaden unas cuantas líneas aún más divertidas). Algunas exponen la disparidad entre lo esperado y lo real. Hay otros personajes extravagantes que parecen sacados de un espectáculo de circo. Algunas, como las piezas cortas de una sala para espectáculos de *music hall* , presentan encuentros humorísticos entre personajes característicos de clases sociales diferentes. Algunas incluyen a un personaje principal que desconoce un determinado acontecimiento importante. Y otras, más melodramáticas, describen rescates o salvamentos en el último minuto. Todas funcionan ofreciendo al público una sucesión de pequeñas ironías y sorpresas. Cuando hemos llegado al quinto párrafo de *Adiós a todo eso* , nos convencemos de que estamos en manos de un experto director de espectáculos que no nos va a decepcionar. "Lo más gracioso que puedo hacer", dice el autor, "es exhibir mi pelvis de doble articulación. Puedo sentarme en una mesa y darle un golpe seco como hacen las hermanas Fox". Lo cierto es que es un titiritero tan extraordinario que dice con orgullo que "no llevo reloj porque siempre magnetizo el muelle principal".

Graves estuvo en los Cuerpos de Instrucción de Oficiales de Charterhouse, y cuando se presentó en el depósito del regimiento

de los Reales Fusileros Galeses en Wrexham fue ascendido a oficial tras unas cuantas semanas de instrucción. El relato de sus primeros días en el Ejército está lleno de escenas caricaturescas. Fue en 1957 cuando Graves añadió al libro una de las escenas más cómicas: la solemne investigación judicial a raíz del "perjuicio" causado por el soldado Davies en la plaza del cuartel. En 1929 comentó: "Tengo el historial detallado del juicio pero mis editores me han aconsejado no hablar aquí de él". [63] Se trata de una escena humorística al más puro estilo de Jonson, cada personaje con el humor que le caracteriza y todo dispuesto para que un reparto de seis actores lo ponga en escena:

SARGENTO MAYOR (*fuera del escenario*): Bueno, venga, vamos a ver. Tú, 99, Davies, de la Compañía "F", ¡quítate la gorra y rompe filas!, ¡quítate la gorra y rompe filas! Así está mejor. Escolta y prisionero, ¡derecha, uuump! ¡Paso ligero! ¡Media vuelta, derecha, uuump! (*Sobre el escenario*): ¡Media vuelta, izquierda, uuump! ¡Marquen el paso! Escolta y prisionero, ¡alto! ¡Izquierda, uuump!

CORONEL : Lea el acta de acusación, sargento mayor.

SARGENTO MAYOR : Número 99, soldado W. Davies, Compañía "F", a 20 de agosto en Wrexham: conducta improcedente. Comisión de perjuicio en la plaza de los barracones. Testigos: El sargento Timmins y el cabo Jones.

CORONEL : Su testimonio, sargento Timmins.

SARGENTO TIMMINS : Señor, alrededor de las dos de la tarde del susodicho día realizaba las tareas que me corresponden como sargento. El cabo Jones me informó sobre el perjuicio. Lo inspeccioné. Señor, se trataba del prisionero.

CORONEL : ¡Cabo Jones!, su testimonio.

CABO JONES : Señor, en la susodicha fecha yo estaba cruzando la plaza de los barracones cuando vi al prisionero en cuclillas. Señor, me lo encontré defecando. Apunté su nombre e informé al sargento de guardia, señor.

CORONEL : Bueno, soldado Davies, ¿qué alega en su defensa?

99 DAVIES (*con voz nerviosa y cantarina*): Señor, es que sin más, me di cuenta de que no me podía aguantar. Tenía una diarrea de mil demonios. Señor, no puede aguantarme.

CORONEL : Pero, hijo mío, si la letrina sólo estaba a unos cuantos metros de distancia.

99 DAVIES : Coronel, señor, ¡no se puede evitar la llamada de la naturaleza!

SARGENTO MAYOR : ¡No responda así a un oficial! (*Pausa* .)

SARGENTO TIMMINS (*tose*): ¿Señor?

CORONEL : ¿Sí, sargento Timmins?

SARGENTO TIMMINS : Señor, tuve la oportunidad de evaluar el perjuicio, y *¡éste se llevó a cabo con esfuerzo, señor!*

CORONEL : ¿Dispuesto a recibir mi castigo, soldado Davies?

99 DAVIES : Sí, coronel, señor.

CORONEL : Es usted responsable de un acto indecente y ha deshonrado al regimiento y a sus camaradas. Le daré un castigo ejemplar. Diez días al calabozo.

SARGENTO MAYOR : Escolta y prisionero, ¡izquierda, uuump! ¡Paso ligero! ¡Media vuelta, izquierda, uuump! (*Fuera del escenario*): ¡Póngase la gorra! Escóltele hasta la sala de guardia. ¡Siguiente caso, prepárense!

A pesar de todo esto, Graves se sentía orgulloso de formar parte de un regimiento con un grado de autoestima tan alto como el de los Reales Fusileros Galeses, cuyo distintivo era el "destello", un ramillete con forma de abanico de cinco bandas negras que iba adherido a la parte trasera del cuello de un capote. El Consejo Militar albergaba sus dudas con respecto a conceder al regimiento este inhabitual privilegio, pero los Reales Galeses se opusieron a cualquier tentativa de retirárselo. El orgullo que sentía Graves queda reflejado en este breve fragmento teatral, muy sentimental, que tiene lugar en el palacio de Buckingham:

> En 1917, en cierta ocasión, cuando un oficial de mi compañía fue condecorado en el palacio de Buckingham con la Cruz al Mérito Militar, el rey Jorge, como Comandante en Jefe del regimiento, mostró un interés personal por el destello. [...] El monarca le ordenó: "¡Media vuelta!" para poder verlo, y luego "¡Media vuelta!" otra vez. "Bien", dijo, "veo que aún lo llevas", y luego dijo en voz alta: "¡Jamás permitas que nadie te lo quite!".

Esto es típico del método teatral de Graves: la escena plantea un enfrentamiento convencional y casi ceremonial entre personajes prototípicos, representativos de un abanico de clases sociales dispares y cuya exterioridad presenta a través de sus diálogos y su físico. Podemos apreciar que es el hecho de que el susurro del rey se convierta en una exclamación en voz alta lo que le da su gracia. Después de todo, el público quiere oír lo que dice.

Graves, que fue destinado a Francia como oficial de reemplazo en la primavera de 1915, para su disgusto se encontró con que le habían destinado a un regimiento galés triste y diezmado, compuesto básicamente por soldados mal entrenados, sobrantes de otros regimientos. En su pelotón está Burford, un hombre de sesenta y tres años, y otro de quince, Bumford. Ambos encarnan una simetría teatral que se presagia por el parecido de sus nombres: "El anciano Burford, que es tan viejo que se niega a dormir con el resto de miembros del pelotón, ha encontrado un lugar para dormir en la dependencia de un edificio, entre unas herramientas de labranza. [...] El joven Bumford es el único hombre al que dirige la palabra". Se supone que debemos dar crédito a todo ese ajuste simétrico tradicional con la misma complaciente credulidad que nos permite disfrutar de esta breve pieza convencional. En ella, dos hombres se presentan al ayudante y le comunican que acaban de disparar contra el sargento mayor de su compañía:

> El ayudante dijo:
>
> —Por Dios, ¿cómo ha ocurrido eso?
>
> —Señor, fue un accidente.
>
> —¿Qué queréis decir con eso, malditos cretinos?, ¿que lo habéis confundido con un espía?
>
> —No, señor, lo confundimos con el sargento de nuestro pelotón.

Una vez más, un chiste de *Punch* .

Tras unos meses de idas y venidas del frente cerca de Béthune, Graves finalmente se incorpora al Segundo Batallón de su propio regimiento, cerca de Laventie. Su amor propio sufre un golpe lamentable. Le espanta descubrir el matonismo de los oficiales de carrera de alta graduación, que prohíben el consumo de whisky en el comedor a los subalternos, que ignoran a éstos socialmente durante un período de seis meses, como no sea para burlarse de ellos o insultarlos siempre que pueden. El coronel, segundo en la línea de mando, y su adjunto, humillan a Graves del mismo modo

en que lo habían hecho los "Vengadores", en Charterhouse. Pero encuentra a alguien que merece su respeto. Se trata del capitán Thomas, el comandante de su compañía, que debe dirigir parte del absurdo ataque que comienza como una farsa y termina en un gran guiñol.

Thomas trae del cuartel general del batallón una orden de operaciones de un optimismo grotesco, y al leerla, Graves y sus camaradas oficiales –incluido uno al que llaman "El Actor"– no pueden evitar reírse.

> —¿Qué ocurre? —preguntó Thomas irritado.
>
> El Actor se reía tontamente:
>
> —Por Dios santo, ¿quién es el responsable de tanto ardor guerrero?
>
> —No lo sé —dijo Thomas—. Probablemente se trate de Pablo el Chulo de Putas o alguno de esos.
>
> (Pablo el Chulo de Putas era un capitán perteneciente a la plana mayor de la división. Era joven, carente de experiencia, y a todo el mundo le resultaba muy antipático. "Llevaba puestos los galones sobre el pecho y hasta bajo el chaleco.)"

Thomas revela que sólo efectuarán un ataque de diversión con el objetivo de confundir al enemigo, mientras que la verdadera ofensiva tendrá lugar por el flanco derecho.

> —Personalmente, me importa un bledo cuál sea nuestra misión. Nos van a liquidar pase lo que pase.
>
> Todos nos echamos a reír.

El asalto precederá a un ataque desde las trincheras con cilindros que desprenden gas y cuya duración se estima en 40 minutos. Por razones de seguridad, se utiliza el término eufemístico "accesorio" para referirse al gas. Cuando descubren que el manejo de este material está en manos de una compañía a cargo de profesores de química de la Universidad de Londres la moral cae en picado, aunque la escena sigue una trayectoria cómica. "Ya veréis cómo hacen una chapuza", dice Thomas. "¿Qué otra cosa podrían hacer?" No sólo hacen una chapuza con el gas, sino que además todo se tuerce. Antes del ataque, el encargado del almacén tro-

pieza y vierte todo el ron por la trinchera. El nuevo modelo de granada no funciona por la humedad, el coronel marcha hacia la retaguardia con un ligero corte en la mano, no se destruye una ametralladora alemana situada en un punto clave, la artillería germana conoce a la perfección sus movimientos. Se supone que el lanzamiento del gas se hace acorde con los vientos favorables. Cuando llega el momento de la verdad, la compañía del gas envía el siguiente mensaje: "Calma total. Imposible lanzar el accesorio", mensaje que sólo puede ocurrírsele contradecir al Estado Mayor, que, como los personajes de una farsa, es obsesivo, maquinal e inflexible: "Lancen el accesorio a cualquier precio". Finalmente, y tras descubrirse que no funcionan la mayoría de las llaves que deben hacer girar el disparador del gas, éste se abre, se desparrama y se vuelve enseguida hacia las trincheras. Los soldados avanzan y luego, rápidamente, se dan la vuelta mientras escuchamos los contradictorios y humorísticos ruidos de una multitud: "'¡Vamos!, ¡media vuelta, capullos!' '¡Que se nos viene el gas encima!' '¡Vamos, mantened la calma!' '¡Nos vamos a toda leche, muchachos!' '¿Quién lo ordena?' '¿Qué ocurre?' '¡Es el gas!' '¡Media vuelta!' '¡Vamos!' '¡Es el gas!' '¡Media vuelta!'". El resultado fue lo que las tropas llamaban "un maldito desastre". Los historiadores lo llamaron la batalla del Loos.

(Únicamente unas palabras sobre la retórica de "Imposible lanzar el accesorio". Ese mensaje entra dentro de la categoría de telegrama humorístico. Se trata de una parte importante de la comedia victoriana y modernista. A Graves le encanta. Compárese con su versión telegráfica del "Segador solitario" de Wordsworth, del año 1957: "MOZA MONTAÑESA SOLITARIA SEGADORA STOP CANCIÓN MELANCÓLICA REBOSA VALLE PROFUNDO ".) [64]

Mientras continúa el ataque, la farsa se va transformando paulatinamente en algo más formal pero no menos teatral. El oficial

de un pelotón lanza pequeñas embestidas contra un nido de ametralladoras alemán, que permanece intacto, "saltando desde un cráter abierto por la explosión de una bomba hace señales que indican un '¡Adelante!'".

> Nadie se movió
>
> Gritó:
>
> —Malditos cobardes, ¿vais a permitir que vaya yo solo?
>
> El sargento de su pelotón, gimiendo, con el hombro roto, jadeaba:
>
> —Señor, no es que sean unos cobardes, lo harían, pero es que están todos j[...]mente muertos. La [...] ametralladora se cruzó en su camino y les pilló mientras subían a toque de silbato.

Al finalizar el ataque, los únicos oficiales que quedan con vida en la compañía son Graves y el Actor.

Tras este episodio "me sumí en una oscura depresión", dice Graves. Y desde casa, su paulatino deterioro se corresponde con el derrumbe de su imagen idealizada de Dick. Tiene noticias de que Dick, el dieciseisañero, le ha hecho "algún tipo de proposición" a un cabo canadiense destinado cerca de Charterhouse, por lo que le han detenido y confinado para que pueda recibir tratamiento psiquiátrico. "Esas noticias", dice Graves, "casi acabaron conmigo. Llegué a la conclusión de que Dick había perdido la razón como consecuencia de la guerra [...], en una carnicería así era fácil pensar que se había muerto". (Por cierto el neurólogo de Owen en Craiglockhart, el doctor W. H. R. Rivers, fue quien finalmente "sanó" a Dick.) Todo este asunto de un Dick metamorfoseado a partir de lo que Graves denomina un "seudohomosexual" a un homosexual completo forma parte del núcleo de *Adiós a todo eso* . Graves le daba más importancia en la primera edición:

> En las escuelas privadas, los idilios amorosos son ineludiblemente homosexuales. Se menosprecia y abomina al sexo opuesto, considerándolo algo obsceno. Hubo muchos muchachos que jamás superaron esta perversión. Yo únicamente me recuperé gracias a una conmoción que me sobrevino a los veintiún años. Y es que por cada homosexual de nacimiento, la escuela privada bri-

tánica por lo menos ha concebido diez seudohomosexuales duraderos. Y nueve de ellos son tan honorablemente castos y sentimentales como lo era yo. [65]

En 1957 Graves suprimió una frase: "Yo únicamente me recuperé gracias a una conmoción que me sobrevino a los veintiún años". La conmoción fue descubrir que le engañaron las apariencias agradables: se revelaba como desastrosa una relación que hasta entonces creía que le había resultado sentimentalmente provechosa. Fue como en el verano de 1914. Y es que existe una considerable similitud con lo que Graves descubriría – "Nunca hubo tanta inocencia"– respecto del Segundo Batallón de los Reales Fusileros Galeses, que con excepción de algunos oficiales y soldados de la compañía no son más que una colección de matones, granujas, cobardes y cretinos.

Queda encantado con la noticia de que en noviembre de 1915 le trasladan al más humano Primer Batallón. Allí conoce a Sassoon, al igual que a su "Dick", el teniente David Thomas. Los tres se convierten en amigos inseparables, mientras el batallón comienza sus largos preparativos para el estallido y la guerra abierta que se supone seguirá a la ofensiva del Somme, prevista para la primavera. La vida en los cuarteles ofrece la posibilidad de hacer una serie de escenas caricaturescas. Una se desarrolla en un marco semejante al de un teatro, en un aula inutilizada de un colegio francés donde un coronel furioso se dirige a los oficiales de su batallón. Dice que ha notado flojera, y mientras pone un ejemplo de ello, naturalmente cae en el estilo Graves de la anécdota teatral que se completa con una conciencia de las distinciones sociales y las "líneas" que corresponden a los diferentes actores sociales:

> Básicamente les he convocado aquí porque debo hablarles de un incidente muy desagradable. Esta mañana, tras dejar la oficina del cuartel, me topé con un grupo de soldados. [...] Uno de ellos conversaba con un cabo. No me creerán, pero les aseguro que aquél se dirigió a éste por su nombre de pila: *¡Le llamó Jack!* Y el cabo ni siquiera protestó. [...] Como es lógico, hice que lo arrestaran.

> [...] Le degradé y al soldado le impuse el castigo de campaña por utilizar un lenguaje insubordinado con un suboficial.

Al escuchar todo eso como "espectador", Graves es consciente del "papel" que él interpreta en ese absurdo drama bufo:

> Y allí estaba yo, en mi impecable uniforme caqui, con los botones y el cinturón de lo más lustrosos, revólver al cinto, silbato al cuello, luciendo un elegante bigote sobre mi labio superior, y con un esforzado empeño brillando en cada ojo, fingiendo ser un capitán del Ejército.

Pero en "la vida real" es alguien bastante diferente, "aplastado en aquel pupitre manchado de tinta como si fuese un colegial demasiado crecido para su edad".

Una vez más, en marzo de 1916, de vuelta al frente, el batallón sufre tres bajas entre sus oficiales en una sola noche, incluido David Thomas. "Estaba a punto de venirme abajo", reconoce Graves, y especula con el modo en que le sobrevendrá el ataque de nervios, que cuando llegue será en público. Su planteamiento es característicamente externalizado, sus reveladores movimientos son visualizados como si lo fueran por alguien que observa a un actor sobre un escenario. "Se trataría de un ataque de nervios generalizado, con lágrimas, espasmos y pantalones manchados. Yo ya había visto casos parecidos." Su vuelta al odiado Segundo Batallón no es un feliz presagio y a comienzos de julio de 1916 se ve envuelto en situaciones sorprendentes, cerca del Gran Bosque, en el Somme. El 20 de julio se acaba su suerte: una granada alemana estalla muy ceca de él, detrás, y un fragmento de metralla le da en la espalda, atravesándole el pulmón. En el hospital de campaña está tan malherido que su coronel, dando por sentado que se muere, escribe amablemente a sus padres comunicándoles su fallecimiento. Como consecuencia de esto, su nombre figura en el listado oficial de víctimas: murió "a consecuencia de las heridas".

Días más tarde, Graves consigue escribir a casa y garantizar a sus padres que se recuperará. Hay alguna que otra confusión con

respecto a las fechas. Por razones simbólicas y artísticas, Graves quiere informar sobre su muerte para que coincida con su vigésimo primer cumpleaños (el 24 de julio), a pesar de que su padre recuerda una fecha anterior. "Se puede simpatizar con Graves", dice George Stade, "que como poeta y erudito siempre ha preferido el retumbo poético a la aburrida monotonía de los hechos. Y morir en tu vigésimo primer cumpleaños simboliza cierto tipo de justicia poética". [66]

De vuelta al hospital en Londres, Graves está muy contento con la combinación de comedia y melodrama que se aprecia en el recorte de una carta abierta publicada en el *Times* : "El capitán Robert Graves, de los Reales Fusileros Galeses, oficialmente dado por muerto a consecuencia de sus heridas, desea comunicar a sus amigos que se recupera de sus lesiones en el hospital Reina Alejandra, de Highgate, N". Justo después, cita otro documento humorístico, el infame panfleto propagandístico que contiene una carta de la " Madrecita", censurando cualquier idea de una paz negociada y aplaudiendo el sacrificio de las madres británicas que han "entregado" a sus hijos. La carta es sensiblera, sanguinaria, complaciente, cruel, necia, autosatisfecha y ("por supuesto", diría Graves) viene acompañada por una serie de iletrados testimonios formales, procedentes de rotativos de tercera categoría, soldados que no han entrado en combate y madres desconsoladas, una de las cuales dice: "He perdido a mis dos amados hijos, pero desde que me mostraron la hermosa carta de la 'Madrecita', siento una resignación tan perfecta que es imposible de describir, eso ha calmado mi profunda aflicción y ahora volvería a entregar por segunda vez a mis hijos con orgullo".

Cuando *Adiós a todo eso* alcanza este punto es cuando tomamos conciencia de cómo en el libro abundan la majadería, las falsedades o los ridículos "textos" y documentos escritos, los mate-

riales normales que forman la "historia" seria pero que aquí se muestran en toda su burlesca torpeza y error. Casi todos ellos –hasta "El manifiesto de un soldado", de Sassoon– tienen en común algún tipo de disociación con la realidad, cometen un error trascendental de presunción, o en su desenlace. Hay tal variedad que resulta impactante, y son tantos que Graves consideró que podía eliminar uno de ellos por completo en la edición de 1957. Se trata de la inestimable carta que se encuentra al final del capítulo II , [67] procedente de una distinguida poetisa aficionada que elogia instintivamente el peor poema de Graves y a su vez solicita astutamente un préstamo mediante un largo relato, incoherente, autocomplaciente y paranoico que describe una estafa en una herencia. Allí se encuentra su libro de infancia "de preguntas y respuestas de historia", que comienza:

> *Pregunta* : ¿Por qué reciben ese nombre los británicos?
> *Respuesta* : Porque decidieron pintarse de azul.

Están los recortes de noticias propagandísticas sobre los curas de Amberes que colgaban cabeza abajo de las campanas de su iglesia como si fuesen carracas humanas. Está la grotesca orden del ataque de Loos y las disposiciones optimistas, todas ellas basadas en falsas premisas, escritas en los impresos donde se escriben los mensajes para el campo de batalla. Está la carta del coronel, que no sólo declara que Graves está muerto sino también que era "un caballero". Está la desacertada lista de bajas y la carta de la "Madrecita". La burlesca y errática transmisión en código Morse que termina enviando a Cork a un batallón cuyo destino era York. Y está la desorientada carta a Thomas Hardy del coleccionista de autógrafos, que comienza:

> Estimado señor Hardy,
> Me interesaría saber por qué demonios no responde a mi ruego.

Están los extravagantes exámenes escritos por tres alumnos de Graves que estudian "literatura inglesa" en la Universidad de El

Cairo. Y en el nuevo epílogo que escribe en 1957 cuenta que una razón por la que se sospechaba que Graves era un espía alemán mientras se hospedaba en South Devon durante la Segunda Guerra Mundial era porque alguien clandestinamente había hecho un documento tonto y mentiroso con las palabras "HEIL HITLER !" sobre la piel de un nabo que cultivaba entre las verduras de su jardín. Lo que se pretende con todo esto no sólo es exponer la enorme propensión del ser humano por lo errático, lo disparatado y lo psicótico. También está lo discutible de una racional –o al menos lúcida– historiografía. Según Graves, los documentos sobre los que pudiera asentarse un trabajo de "historia" están tan equivocados, resultan tan odiosos, son tan simplones o tan enormemente absurdos que nadie puede adentrarse en ellos durante mucho tiempo sin volverse loco.

La carta de la "Madrecita" es el ejemplo clásico y crucial para explicar el efecto, deshilachado, satírico, de *Adiós a todo eso* . Uno de los lectores de Graves, "Un soldado que ha cumplido con su deber por todo el mundo", lo advierte y escribe a Graves:

> Usted es una deshonra para el Ejército, desleal para con sus camaradas y típico de esa casta miserable que trata de ganar notoriedad hablando despectivamente de los demás. Su vocabulario no es más que un retrete y, obviamente, su regimiento se siente agraviado por tener a un miembro tan indeseable. La única página que merece la pena es aquella en la que cita esa hermosa carta de la "Madrecita", pero incluso en ese caso, usted deja al descubierto su mente degenerada, situándola entre obscenidades. [68]

Es una pena que la carta no fuese incluida en *Adiós a todo eso* . Podemos imaginar a Ben Jonson recibiendo epístolas de este tipo.

En noviembre de 1916, Graves está lo bastante recuperado como para volver a ponerse el uniforme –los agujeros de entrada y salida que mostraba su guerrera ya se habían remendado sin dejar rastro– y reincorporarse al batallón encargado del almacén del depósito, a la expectativa de destino. Pronto está de vuelta en el Somme, con el Segundo Batallón, en donde secretamente está

encantado de enterarse de que los oficiales de carrera, es decir, sus enemigos, han perecido o están heridos. Eso convierte al batallón en un lugar más agradable y confirma la colérica profecía de Graves cuando se incorporó por vez primera y fue maltratado en Laventie, en el comedor de oficiales: "¡Malditos presuntuosos! Voy a sobreviviros a todos. Llegará el momento en que ni uno solo quedará vivo para recordar el comedor de oficiales de Laventie". Pero la fragilidad del pulmón de Graves empieza a pasar factura, y vuelve a Inglaterra con una "bronquitis". Primero se lo llevan al hospital del Colegio de Estudios Superiores de Somerville, en Oxford, y luego lo trasladan para que se recupere anómala y humorísticamente en el Reina Victoria Osborne, en la isla de Wight.

Es en Osborne donde lee el Manifiesto de Sassoon. Queda espantado ante el riesgo que corre su amigo de enfrentarse a un consejo de guerra, y angustiado ante la ingenuidad política y retórica de Sassoon: "Nadie seguiría su ejemplo, ni en Inglaterra ni en Alemania". El sentir general ya había encontrado su interlocutor en la "Madrecita": "La guerra continuaría inevitablemente hasta que uno de los dos bandos se viniese abajo". Graves sale de Osborne y se amaña para testificar ante el tribunal médico que examina a Sassoon. Rompe a llorar en "tres ocasiones" y le dicen: "Jovencito, usted también debería enfrentarse a este tribunal". Su interpretación consigue los resultados deseados y envían a Sassoon a Craiglockhart para "una cura". Graves relata que allí fue donde Sassoon conoció a Wilfred Owen, "un homosexual idealista con antecedentes religiosos". Al menos eso es lo que quiso contarnos en la edición norteamericana (edición de bolsillo de Anchor Books), reimpresa en 1957. [69] La frase se omitió en la edición británica a petición de Harold Owen y posteriormente desapareció de la edición norteamericana. Ya no figura en ninguna edi-

ción de *Adiós a todo eso* .[70] Exactamente del mismo modo en que Graves siempre supo que ocurriría, ganaron el decoro y la falta de franqueza. Tal como Graves descubrió durante la guerra, los documentos escritos continúan siendo una guía engañosa para descifrar la realidad.

A Graves ahora le han catalogado B-1, "apto para el servicio en el extranjero", pero a pesar de confiar en que le destinen a Egipto o Palestina, dedica el resto de la guerra a instruir tropas en Inglaterra e Irlanda. En enero de 1918 se casa con la feminista Nancy Nicolson: "Aquella mañana Nancy leyó por primera vez el manual para la celebración del ceremonial de boda [otro documento cómico] y quedó tan asqueada que se negó categóricamente a seguir adelante con las nupcias":

> Otra escena caricaturesca que recordar: allí estaba yo, recorriendo con pasos enérgicos la alfombra roja, con las botas de campaña, las espuelas y el sable. Al reunirse conmigo, Nancy llevaba un vestido de boda a cuadros azules y de seda. Estaba totalmente enfurecida. Los bancos de la iglesia se encontraban abarrotados, llenos de familiares. Las tías hacían uso de sus pañuelos, los niños del coro desafinaban. Nancy daba gruñidos al responder y yo contestaba a gritos, como si me encontrase en una plaza de armas.

Graves dice que las noticias sobre el armisticio no le entusiasmaron, sino más bien dieron como resultado "que vagase en solitario [...], maldiciendo, sollozando y pensando en los muertos".

Justo después de ser desmovilizado coge la gripe española y está a punto de morir. Se recupera en Gales, donde le lleva casi un año olvidarse de la guerra:

> Tanto mi mente como el sistema nervioso aún estaban organizados para la guerra. A medianoche, los proyectiles de artillería solían caer sobre mi cama, que Nancy compartía conmigo. Durante el día, la gente desconocida adquiría el rostro de aquellos amigos caídos en combate. Cuando me encontraba con suficientes fuerzas para escalar la colina detrás de Harlech [...], no podía evitar que me pareciera un posible campo de batalla. Me veía a mí mismo resolviendo problemas tácticos, planificando [...] dónde situar un fusil Lewis en caso de tener que dirigirme a toda prisa hacia la granja Dolwreiddiog desde la cresta de

la colina y así conocer el mejor modo de proteger a mi sección de tiradores y artilleros.

Algunos legados de la guerra dejaron unas secuelas de mayor calado, y una de ellas quizás haya tenido consecuencias literarias: "Aún conservo esa costumbre que tenía en el Ejército de agenciarme cualquier artículo de dudosa pertenencia que me encontraba por ahí. También me resultaba difícil decir la verdad". Su experiencia castrense había confirmado una fiera obstinación en su independencia y "el mismísimo día de la desmovilización" juró que "durante el resto de mi vida jamás me someteré a las órdenes de nadie. De un modo u otro debo vivir de la literatura". En octubre de 1919 ingresó en Oxford para estudiar Literatura Inglesa. Vivía a ocho kilómetros de allí, en Boar's Hill, donde conoció a Blunden, Masefield y Robert Nichols. Ahí, entre Graves y Nancy, llevaron durante una breve temporada una pequeña tienda que vendía un poco de todo, mientras él escribía poesía y hacía su tesis doctoral, que tenía el brillante título de *El componente irracional en la literatura inglesa* (obviamente, la guerra le había prestado las primeras tres palabras).

El episodio que pone punto y final a *Adiós a todo eso* bien podría llevar por título "El componente irracional en la experiencia de Robert Graves". Acepta el cargo de profesor de Literatura Inglesa en la grotesca Real Universidad Egipcia de El Cairo. Los trabajos de sus estudiantes resultan tan divertidos e imposibles que su honestidad le impide continuar. Tras manifestar que Egipto "me proporcionó gran cantidad de escenas caricaturescas para recordar", aborda el final del libro con un agitado desenlace de anécdotas y viñetas literarias, la mayoría de ellas apropiadas para la farsa, y concluye con un breve párrafo en el que resume su vida de 1926 a 1929, describiéndola como "dramática", con "nuevos personajes (que surgen) sobre el escenario". Todo lo que le queda es la desazón y el destierro.

Comparado con Blunden y Sassoon, Graves muestra muy poco interés por la "naturaleza" o el paisaje: se centra en el ser humano. Su libro, al contrario de los de los otros dos escritores, esencialmente se construye a partir de diálogos. Y en contraste con Sassoon, que es de lo más benigno con sus personajes y extraordinariamente "considerado" con ellos, Graves, a quien en cierta ocasión Sassoon le dijo que tenía "un olfato de primera para todo lo desagradable", [71] retrata a los suyos en gran medida como una colección de bribones y necios. Y es que casi palabra por palabra uno puede leer *Adiós a todo eso* , hacer dos listas, una de bribones y otra de necios, y notar que ambas abarcan el 90 por ciento de los personajes. Como memorialista, Graves parece mostrarse de lo más interesado no tanto por el rigor al evocar como por los momentos de recuperación, cuando percibe con mayor claridad la bribonería de los bribones y la necedad de los necios. Para él, como para D. H. Lawrence, el estilo de la guerra es el de la bribonería y la falta de juicio, y una de sus peores características es que genera un teatro que se adecua a la perfección a esa bribonería e insensatez. Saca a relucir a toda esa gente terrible.

Si Graves, el azote de bribones y de los necios, es el heredero de Ben Jonson, podría decirse que Joseph Heller lo es de Graves. Y todo el modo teatral de *Trampa 22* es parte de lo que su autor ha aprendido de *Adiós a todo eso* . *Trampa 22* se asemeja más a una serie de viñetas satíricas que a una "novela", hasta tal punto de que a Heller le resultó fácil recrear "dramáticamente" la obra en 1971. Otro legado de Graves lo encontramos en Evelyn Waugh, cuya trilogía *Espada de honor* hace con la Segunda Guerra Mundial lo mismo que hizo Graves con la Primera. La obra de Waugh está formada por las mismas algarabías burlescas, el mismo tipo de irónicas transmutaciones, teniendo todas ellas lugar dentro de ese mundo al revés y confuso de Graves. Ciertamente, tanto Gra-

ves como Waugh incluyen personajes que sueltan peroratas tales como "menos mal que nos queda la Marina". [72] Si Loos para Graves es representativo del desastre disparatado, Creta lo es en la versión Waugh. El sentido teatral de este autor es tan evidente como el de Graves, aunque tiende hacia géneros más pretenciosos que el de la farsa. Durante el desastre de Creta, se acerca un pequeño coche deportivo: "Con un oficial neozelandés polvoriento y ensangrentado, desparramado en su parte trasera, sostenido por un ordenanza de rodillas, como si se tratase de una parodia horripilante de una escena de muerte en una gran ópera". [73] Tanto Graves como Waugh han escrito memorias noveladas, aunque en el caso de Graves se trate de una novela disfrazada de memorias, mientras que en el caso de Waugh son unas memorias disfrazadas de ficción. Para completar la trilogía de Waugh, uno sobreañadiría la farsa de *Adiós a todo eso* al dilema moral de Tietjens en *Parade's End* [Fin del desfile], de Ford. Eso apuntaría a Guy Crouchback, el héroe-víctima de Waugh, al igual que consolidaría un mundo en el que la dilatada comicidad de la caja de los truenos de Apthorpe coexiste en armonía con la muerte violenta, confusa y sin sentido. Y tanto Waugh como Heller estarían tan dispuestos como Graves a aceptar la idea de que la comedia es lo adecuado.

EVOCANDO LA GUERRA COMO TEATRO

El sentido del teatro escenificado unido a la experiencia personal durante la Gran Guerra parece adecuado para un conflicto bélico que durante años se desarrolló en posiciones invariables y cuyos protagonistas en gran medida se aglutinaron en torno a imágenes tradicionales "inalterables". "El ritmo pausado en que tenía que moverse el soldado de aquellos días", dice Blunden, "y los largos meses que invertía en las mismas zonas, ayudaban a grabar la estampa en la memoria". [74] Cuanto más fiel al recuerdo,

mayor es el sentido cinético del documento cinematográfico, unido a la experiencia de guerras venideras, guerras que se caracterizan por una lejanía geográfica, una movilidad, rapidez, compleja tecnología y la siempre acrecentada incredibilidad. "Aquello era como una película", piensa Hennessey al desembarcar en una remota isla al sur del Pacífico en la obra de Mailer *Los desnudos y los muertos* .[75] Para los norteamericanos, la Gran Guerra en Francia digamos que era algo tan remoto como la Segunda Guerra Mundial en las islas Salomón. Una canción característica de la guerra norteamericana, no la británica, es "Por allí" (queriendo decir "muy" *a lo lejos*). Y el manuscrito más notable de la Gran Guerra, que hace un uso extensivo de la cinematografía más que de los paralelismos escénicos tradicionales, es norteamericano. Se trata de la obra de John Dos Passos *Tres soldados* (1921), y en ella nos topamos con las fantasías heroicas de Fusselli –aún no ha tropezado con la realidad de la guerra–, que adopta las reglas comúnmente aceptadas del melodrama cinematográfico, como si desenmarañara "los largos rollos de película con actos heroicos".[76] Sus sueños "de gloria", sin lugar a dudas, adquieren el perfil de clichés visuales que aparecen en melodramas cinematográficos como *El nacimiento de una nación* (1915), de Griffith. Hasta unos soldados que aceleran la marcha de un modo convencional parecen demostrar su "americanismo". Fusselli tiene "un sueño de cómo sería una guerra allá lejos":

> Se encontraba en un lugar semejante a un terreno reservado para exposiciones, lleno de ancianos y ancianas vestidos de campesinos, como en la canción "Cuando florecen los manzanos en Normandía". Había hombres con sus cascos de punta de hierro, que parecían bomberos y no paraban de hacer el bestia, igual que en las películas en las que los miembros del Ku Klux Klan saltaban de sus caballos y prendían fuego a las casas, haciendo gestos extraños, empalando a los bebés con sus largos sables. Ésos eran los hunos. Luego estaban las banderas, a las que el viento hacía flamear con mucha fuerza, y también estaba el sonido de una banda de música. Venían los yanquis. Todo se perdía en una esce-

na cinematográfica en la que los regimientos de uniformes caquis desfilaban rápidamente, rápidamente cruzando el escenario. [77]

Eso nos queda un poco lejos de la identificación que hace Pynchon entre la guerra y el cine en *El arco iris de la gravedad* : "El día D", dice un ingeniero alemán, "cuando oí por la radio al general Eisenhower anunciando el desembarco de Normandía, pensé que en realidad se trataba de Clark Gable, ¿es que no te has dado cuenta?, sus voces eran igualitas. [78] "Sí, y es que se trata de una película", dice Pynchon, quien casi llega a la conclusión final de que la vida moderna (que como su libro demuestra es equivalente a la guerra moderna) también es una película. [79] Y si no lo es al pie de la letra, al menos sí lo es en el sentido de que quienes lucharon en la Segunda Guerra Mundial no podían evitar darse cuenta de la dimensión dramática añadida a sus experiencias por sus recuerdos de las películas sobre la Gran Guerra. En 1944, inmovilizado en la cabeza de playa de Anzio, Raleigh Trevelyan se percata de que lo que está haciendo, si no está relacionado con la vida, al menos sí lo está con el arte:

> Estábamos atascados de pies a cabeza, sin poder mover un dedo, los proyectiles nos llovían como si se tratase de trallazos de látigos, apenas a unos centímetros de nuestras cabezas. Una vez más era exactamente la misma puesta en escena de *Sin novedad en el frente* . [80]

Y obviamente, si la percepción que se tiene de la Segunda Guerra Mundial procede de la capacidad de respuesta cinematográfica, el conocimiento que se tiene de la Guerra de Vietnam equipara esa experiencia con las películas de la Segunda Guerra Mundial y con las películas que se exhiben por televisión a altas horas de la madrugada. Al héroe del breve relato de Wayne Karlin, "Evacuación médica", le resulta complicado verse a sí mismo como algo más que un actor en una vieja película sobre la Segunda Guerra Mundial:

> Al esperar las evacuaciones médicas, siempre tenía la sensación de que le filmaban con una cámara. Con su uniforme de vuelo y sus gafas de sol, eso era como si se tratase de una de esas películas televisadas que se exhiben a altas horas de la madrugada. La enorme claridad del aire de Danang permitía un enfoque nítido. [...] Un plano largo: las dotaciones corriendo tímidamente hacia los helicópteros [...] como si la cámara virase hacia el interior del helicóptero, con las lentes filmando de cerca, aumentando y disminuyendo el enfoque para obtener un plano francamente bueno de su rostro sudoroso y mugriento encuadrado con su ametralladora situada en la abertura. Y luego un plano general del interior [...]. [81]

Testigo durante toda su vida de una humanidad en estado de guerra, William Burroughs percibe (a causa del período posterior a la Gran Guerra) que la raza humana realmente lleva toda su existencia interpretando en un "escenario", "disparándose" el objetivo sobre ella, cuando no "disparando" ella misma. [82]

Anthony Burgess, en su novela *La semilla imperfecta* (1962), que transcurre en la Inglaterra del siglo XXI , capta acertadamente el nexo entre la idea de la Gran Guerra y la de la dramaturgia. La propensión a continuar con una situación como la actual provoca un aumento de población desproporcionado y la correspondiente carestía de alimentos. Las desgracias son por igual la fertilidad y el hambre. El gobierno británico ataja el problema de diversas maneras: fomentando la homosexualidad, sancionando a las familias que incumplen la ley que obliga a tener un máximo de un hijo, ampliando las zonas habitables mediante la adherencia con acero de "Islas Anexas" a la tierra firme británica, importando "ser humano enlatado" (etiquetado como carne de vaca en conserva) desde China, y poniendo en escena una imitación de las batallas de trincheras de la Gran Guerra para reducir el número de elementos antisociales, como las "cretinas sobreproductoras" femeninas y los "muchachos marginados y [...] criminales" del género masculino. [83]

La víctima-héroe de Burgess es un maestro de escuela llamado Tristram Foxe. Está casado con Beatrice-Joanna Foxe, quien se enamora en secreto del hermano de su marido, Derek, un alto funcionario del gobierno que se hace pasar por homosexual, tanto para mantenerse en el puesto como para poder acceder a Beatrice-Joanna. Ésta, tras quedar embarazada de Derek, huye a la región central de Inglaterra para ocultar su traidora fecundidad. Allí tiene gemelos. Tristram se queda sin trabajo y marcha a pie a buscar a su esposa. No consigue encontrarla, pero durante sus picarescos correteos él mismo se convierte en un paria y, al igual que otros, termina obligado a alistarse en una confusa "guerra". Es confusa porque nadie sabe o quiere decir quién es el enemigo. Pero como un soldado trata de explicarle a Tristram, si hay un ejército debe haber una guerra:

> — [...] es de pura lógica que haya una guerra. Y claro, no porque la quiera nadie sino porque hay un ejército. [...] Los ejércitos deben su razón de ser a las guerras y las guerras a los ejércitos. Y eso no es más que puro sentido común.
>
> —La guerra está acabada —dijo Tristram—. La guerra está fuera de la ley. Llevamos años y años y años sin una conflagración.
>
> —Razón de más por la que debe haber otra guerra —dijo el [soldado]—, ya que llevamos demasiado tiempo sin ella.
>
> —Pero —dijo Tristram, muy nervioso—, no tienes idea de lo que suponía una guerra. He leído libros sobre las guerras de hace mucho tiempo. Eran algo espantoso, espantoso. [...] Eso no puede repetirse. He visto fotografías —decía estremecido—. También he visto películas.

La "guerra" del futuro, cuya verdadera finalidad es parte de una solución definitiva al problema de la superpoblación, parece claramente anómala y arcaica. Por un lado, "el Ejército británico [...] básicamente constaba de infantería con un mínimo apoyo de los cuerpos especiales". Por el otro, los soldados se comportan de un modo extraño, "mostrando el pulgar en señal de aprobación al percibir la presencia de las cámaras [de noticiarios cinematográficos], mostrando los dientes en una sonrisa lasciva, con lo mejor

de la valentía y la suerte británicas". Tristram se encuentra con que le han nombrado sargento instructor de los "nuevos ejércitos". Cuando comienza a interrogarse sobre el sentido de la guerra frente a los hombres, le eximen de sus obligaciones como instructor y le asignan a una compañía de fusileros como sargento de un pelotón. Aumenta su desconfianza cuando se encuentra con que su unidad, dirigida por el señor Dollimore, un joven teniente que cree en su trabajo, se dedica a ejercicios como nombrar las piezas de los fusiles de la Gran Guerra. "Parece que toda la organización, nomenclatura, proceder y armamento del nuevo Ejército británico deriva de los viejos libros y las viejas películas." Qué curioso.

Pero el señor Dollimore no es consciente de que en eso hay algo extraño ya que tiene la cabeza llena de clichés sobre la Gran Guerra, frases a medias y efectistas de Rupert Brooke, y vigorosas fórmulas verbales que se idearon para utilizarse en el frente occidental un siglo y medio antes. A Tristram, que está obsesionado por el desconocimiento de la supuesta identidad del enemigo, le choca todo el drama, la evidente teatralidad del proceso, el modo en que el teatro de la Gran Guerra –ese clásico– se evoca para legitimar ese conflicto, para que parezca "una guerra de verdad". Durante un transporte de tropas, y al dirigirse hacia su primer encontronazo con el enemigo, las tropas entonan canciones de la Gran Guerra ("Estábamos en Loos / cuando vosotros estabais de borrachera") mientras Tristram rumiaba en su litera:

> A él le daba la impresión de que le habían transportado repentinamente a una época y a un lugar donde nunca había estado antes, a un mundo sacado de las películas y los libros e inefablemente antiguo. Pequeñas cocinas, siestas, Kitchener, Bottomley, artillería pesada, zepelines, Bing Boys [...], formaban toda una película, una verdadera historia, y todos estaban atrapados en su interior. Todo era imaginario, todos ellos eran personajes que formaban parte del sueño de alguien.

Decide que de un modo u otro debe salvarse y sobrevivir, sea cual fuere la siniestra farsa que se teje a su alrededor. Continuará "interpretando su papel" hasta la huida. Pero todo parece tan real que hasta las emociones de Tristram se ven afectadas. Justo antes del desembarco, cuando el señor Dollimore le dice a su pelotón: "Esta vieja nación que tanto amamos. Vamos a darlo todo por ella, ¿verdad muchachos?", y los hombres bajan la mirada, desconcertados, "de modo repentino, Tristram siente gran afecto por ellos", como si algo del "Mayor amor" de Wilfred Owen le hubiese contagiado su estilo característico.

Mientras el batallón forma en el muelle, los pormenores siguen el guión; es una "Gran Guerra" con todas las de la ley:

> Había poca luz, como si se mantuviesen los apagones de tiempos de guerra. Los hombres del RTO se movían a pasos largos con cuadernos de apuntes. Los PM 7 se paseaban en parejas. Un comandante con las franjas rojas y un falso acento aristocrático iba, vacilante, de un lado a otro, golpeando su flanco con un bastón de mando de cuero. Convocaron al señor Dollimore, junto a otros oficiales, a una pequeña conferencia que se celebró cerca de unos refugios. Tierra adentro se percibían los ruidos producidos por proyectiles de gran tamaño lanzados por la artillería pesada, los agudos y prolongados sonidos de las bombas, y los destellos que iluminaban el cielo. Todo aquello formaba parte de una película bélica.

El batallón marcha hacia el "campamento base" por un camino a cuyos lados "los fogonazos mostraban los árboles podados como si fueran un decorado teatral". Un cabo empieza a albergar sospechas de que han desembarcado en Irlanda para combatir a "los malditos irlandeses". Por otro lado, a Tristram le consta que la guerra es un "montaje teatral" tras descubrir que el ruido artillero proviene de una zona en lo alto, donde un amplificador hace sonar un disco rayado: "Tarararara, tarararara, tarararara [...] cuyo ritmo es *demasiado* regular". Ahora ya está todo demasiado claro, se trata de una "guerra gramofónica".

A la mañana siguiente le comunican al pelotón que esa misma noche se dirigirán al frente. Está a punto de producirse "un 'espectáculo' de algún tipo":

> El señor Dollimore daba botes de alegría ante lo que se avecinaba.
>
> —¡Tocad las trompetas por los ricos muertos! —citó sin tacto a su pelotón.
>
> —Parece tener usted muchas ganas de morir —dijo Tristram, mientras limpiaba su pistola.
>
> —¿Cómo? ¿Qué? —el señor Dollimore recordó sus primeras palabras—. Sobreviviremos —dijo—. Los boches lo van a pagar caro.
>
> —¿Los boches?
>
> —El enemigo. Es otro nombre que se utiliza para nombrar al enemigo. Durante mi curso de instrucción como oficial —dijo el señor Dollimore— todas las noches nos proyectaban películas. Siempre eran los boches. No, miento. A veces se trataba de Fritz. Otras veces los llamábamos alemanes.
>
> —Ya veo. ¿Y también leíais poesía de guerra?
>
> —Los sábados por la mañana.

Un viejo aeroplano "–cordones, puntales, y una cabina de piloto abierta, con un aeronauta que llevaba puestas sus gafas ahumadas y saludando–dando tumbos sobre el campamento y media vuelta una vez más. 'Uno de los nuestros', le decía el señor Dollimore a su pelotón. 'La valerosa R.F.C'" .

Por la noche, durante una vistosa puesta del sol –después de todo, exactamente igual que "una guerra arquetípica"–, los hombres se proveen de munición y comienzan su marcha final hacia las trincheras. "Marchaban a través de una aldea, un artificioso revoltijo gótico de ruinas", y de una casa de campo destrozada que resulta ser la entrada a una trinchera. "'Menuda casa más rara', murmuraba un hombre [...], era un armazón vacío, como salido de un montaje cinematográfico." El pelotón de Tristram llega al tramo de trinchera que tiene asignado y el señor Dollimore le ordena poner la tropa a cubierto en los abrigos subterráneos y situar centinelas. La furia de Tristram termina por descubrirse,

mientras "los tocadiscos hacen sonar insistentemente su simulacro de guerra apasionada":

> —¿Qué sentido tiene —preguntó Tristram— apostar centinelas? Ahí no hay ningún enemigo. Todo es una farsa. [...] ¿Es que no te das cuenta? Éste es el nuevo modo de enfrentarse a la superpoblación. Los ruidos son simulados, los resplandores son simulados. ¿Dónde está nuestra artillería? ¿Has visto a la artillería en la retaguardia? Claro que no. ¿Has visto alguna bomba o granada de metralla?

Espantado ante la difusión de esta señal de alarma y desaliento, el señor Dollimore saca su pistola y dispara sobre Tristram. Yerra el tiro y Tristram decide que debe tener más cuidado. Esta vez "sabía que no podía retroceder hasta la retaguardia. La única salida posible, si existía, consistía en avanzar, saltando los obstáculos y esperando tener una suerte extraordinaria". Pero Tristram se da cuenta de que su huida no consiste en unirse al ataque señalado para las 22 horas. El señor Dollimore ordena calar bayonetas y cargar los fusiles, "'sin olvidarse de limpiar el cañón de las armas'. El señor Dollimore se mantenía erguido, dándose aires de importancia. 'Inglaterra', dijo repentinamente, mientras su nariz se llenaba de lágrimas". El bombardeo se detiene diez minutos antes del asalto y "en medio de la oscuridad enmudecida y desconocida podía oírse al enemigo con mayor claridad. Tosía y murmuraba con la suave tonalidad de los orientales de huesos pequeños". Unos cuantos minutos antes del ataque el señor Dollimore se encuentra tan emocionado y ennoblecido que comienza por fusionar a Rupert Brooke con *Enrique IV* , parte II :

> Pistol temblaba, sin apartar los ojos de su reloj de pulsera, [él] estaba preparado para dirigir el asalto con sus más de 30 hombres (en algún rincón de un territorio extranjero), debiendo a Dios una muerte, es decir, por la eterna Inglaterra.

A cinco minutos del asalto, Tristram decide que si el señor Dollimore va a dirigir el pelotón, él mismo se encargará de hacerlos avanzar para luego astutamente quedarse atrás.

21.55. "Oh, Dios de las batallas", susurraba el señor Dollimore, "fortalece mi alma guerrera. [...]" 21.58. Las bayonetas se estremecen. Empezó alguien a hipar y no paraba de decir "Perdón". 21.59. "Ah", decía el señor Dollimore, mientras el minutero del reloj [...]. "Ya vamos, ya vamos hacia ahí."

22.00. La metralla de los mortíferos proyectiles silbaba y pitaba a lo largo de la línea del frente y el bombardeo fonográfico clamaba al unísono de un modo enloquecido.

El señor Dollimore toma las riendas del grupo:

Los fusiles crepitaban y chirriaban [...] las balas silbaban quejumbrosas. Se maldecía utilizando los más sanguinarios improperios, se oían gritos. Tristram, que asomaba su cabeza sobre el parapeto, vio esbozos de cuerpos ennegrecidos enfrentándose mano a mano, torpes, cayéndose, disparando, clavándose las bayonetas, como en una vieja película de guerra. Vio cómo caía hacia atrás el señor Dollimore [...] y cómo después se estrellaba con la boca abierta. [...] Fue una carnicería, una masacre por ambos bandos, era imposible no verlo.

Y luego Tristram divisa claramente al enemigo y se da cuenta de que no son orientales sino mujeres.

La batalla termina tres minutos después de haber dado comienzo. Los equipos sanitarios se desplazan a lo largo del campo de batalla, liquidando a los heridos con sus pistolas. En su trinchera, Tristram finge estar muerto y le ignoran. Cuando todo está en calma, busca del dinero del fondo común del pelotón que habían dejado en un refugio subterráneo, "la recompensa de los supervivientes (una antigua tradición)", y logra cruzar el campo de batalla. A un kilómetro y medio de distancia de la retaguardia de la línea de trincheras del enemigo se encuentra una valla alambrada, que tiene una puerta. Señala el perímetro de ese gran "platό" que es el campo de batalla. Descubre dónde se encuentra: está al suroeste de Irlanda, cerca de Dingle. Se las ingenia para escapar a Killarney, a Rosslare, Fishguard, Brighton y por último a Londres, donde sardónicamente anuncia al Ejército que él es el "único superviviente" y amenaza con poner al descubierto el complot homicida. Un comandante comunica que eso no servirá

de nada puesto que Tristram está comprometido y ha tomado parte en la "S.E.":

> —¿Qué es una S.E.?
>
> —Una Sesión de Exterminio. Así es como llaman a las nuevas batallas. [...]
>
> —Eso no era más que [...] asesinato —dijo Tristram enfurecido–. Esos pobres desdichados, indefensos.
>
> —Vamos, hombre, no estaban lo que se diría indefensos, ¿no te parece? Ojo con los clichés, Foxe. [...] Todos estaban bien entrenados y pertrechados y murieron gloriosamente, creyendo que morían por una gran causa. Y ¿sabes una cosa?, lo cierto es que era así.

Además, como insinúa el comandante, los muertos también han resultado útiles de otro modo. Los han convertido en carne de vaca en conserva; una vez más, se trata del clásico rumor de la Gran Guerra en torno a los Talleres de Disolución de los Cadáveres alemanes. Tras lo ocurrido, no resulta demasiado consolador ver cómo Tristram se vuelve a reunir con una arrepentida Beatrice-Joanna en lo que resulta un final feliz medio paródico.

Lo más sorprendente de *La semilla imperfecta* , obviamente, no es su aparente credibilidad. No es mucho más creíble que *Adiós a todo eso* . Comparar ambas obras no es exagerado, dado que los contornos de las escenas caricaturescas de Graves se perciben muy vagamente como subayacentes en muchas de las de Burgess. Lo que convierte a *La semilla imperfecta* en una obra excepcional es su poder imaginativo y de comprensión. Con la ayuda de una dilatada y, sin lugar a dudas, obsesiva lectura de las memorias de la Gran Guerra, y alentado por una apreciación profunda del modo en que la Gran Guerra creó el prototipo de violencia moderna organizada e insensata, Burgess ha comprendido tanto la alianza entre la guerra y el teatro como la necesidad de que abordemos la Gran Guerra a través de los canales del mito y la frase estereotipada. Que viene a ser lo mismo que decir que ha situado a la guerra como una fuente principal del mito moderno. El libro está impregnado de un modo de entender el mundo moderno como es-

tructura inevitable de una serie de guerras. Las amas de casa compran "raciones", la Policía de Población ("Poppol"), cuyo deber es hacer cumplir las leyes contra los embarazos ilegales, lleva puesta insignias de la Gran Guerra para indicar el rango; la gente se hospeda en "alojamientos"; un típico saludo es "¡Siga sonriendo!": los componentes del nuevo mundo guardan gran semejanza con el viejo Ejército. De modo parecido, el "escenario" del campo de batalla sugiere elementos teatrales muy identificados con nuestro tiempo, como la falsa estación de tren que se construyó en el campo de concentración de Treblinka en la década de 1940, y donde se observaba "una ventanilla sintética de despacho de billetes, unas salas de espera de primera y segunda clase, y un reloj que marcaba las tres de la tarde". [84]

Un símbolo semejante de la propensión del mundo moderno por la ocultación (o la vana ilusión), con ayuda de la tecnología, es el disco del fonógrafo o "mensaje grabado", que fascina a Burgess tanto como las "puestas en escena". Una de las conversaciones de Tristram con el teniente Dollimore se ve interrumpida cuando "los altavoces chirriaban al emitir el ángelus tocado por una corneta en un disco rayado". Justo antes de marchar a "ultramar", su coronel reúne al batallón de Tristram, pero no en persona: entrega un disco que contiene la réplica de su discurso de despedida –desgraciadamente rayado– que suena por el altavoz:

> —Defenderéis una noble causa, combatiendo a un enemigo perverso e inmoral. Sé que os cubriréis de glo glo glo craaaaark que volváis vivos y por lo tanto buena suerte y mis mejores deseos.
>
> —"Una pena", pensó Tristram, mientras bebía un sucedáneo del té dentro del comedor de suboficiales. "Es una pena que un disco rayado provoque que un hombre que quizás intente ser sincero suene tan cínico". Un sargento de Swamsea [...] se levantó de la mesa, y con una hermosa voz de tenor cantó "Cubríos de gloria, de gloria, de glo-ria".

El disco rayado de la artillería es lo que convence a Tristram de que el campo de batalla es un escenario, y más tarde, al reflexio-

nar sobre lo que le ha ocurrido, relaciona el mensaje de despedida del coronel con el disco rayado que contiene el ruido de la artillería: "Cubríos de gloria, gloria, ria, ria". La imagen de un fraude electrónico que introduce a los oyentes en el ámbito de grandes cuestiones públicas o mortales apunta hacia *El arco iris de la gravedad* , donde la guantera de un automóvil de California contiene una "biblioteca" con cintas de efectos de sonido: "OVACIÓN (AFECTUOSA), OVACIÓN (DESPIERTA), CHUSMA HOSTIL , en una variedad de 22 idiomas, [...] COMBATIR EL FUEGO (CONVENCIONAL), COMBATIR EL FUEGO (NUCLEAR), COMBATIR EL FUEGO (URBANO), ACÚSTICA DE UNA CATEDRAL ". [85]

Al insistir en que los discos del fonógrafo tienen algo que ver con la Gran Guerra, Burgess revela su sensibilidad por el elemento teatral que en realidad forma parte del mismo engranaje que ha activado la guerra. Existía un popular disco de un afortunado (es decir, pura ficción) ataque, que Alfred M. Hale escuchó en 1917 en el gramófono de una casa de té. Recuerda que este disco,

> describía una batalla y a las tropas entrando en acción. Escuchamos la arenga del general, anterior a la acometida, instando a los hombres a "vencer o morir", y luego las plegarias del capellán, tras las que se hacía un largo silencio, salpicado de ruidos muy débiles –previsiblemente los sonidos de la batalla– que, a largos intervalos, surgían del ruido que producía el mismo [gramófono]. Luego, por fin, le llegó al ejército que volvía todo sucio del campo de batalla el discurso de enhorabuena del general. Y eso fue todo. Recuerdo haber quedado vívidamente impresionado por el modo francamente agradable en el que se superaron con facilidad las dificultades propias de una grabación. [86]

De un disco semejante existe una versión posterior a la guerra. Está sin fechar pero probablemente se publicó a finales de la década de 1920 o principios de la de 1930. Se dirige a un mercado que hoy denominaríamos de los Nostálgicos Enfermizos: se supone que su público está formado por veteranos que una y otra vez quieren evocar la guerra desde una perspectiva dramática. Los actores que figuran en el disco son "Algunos de los muchachos". En una cara interpretan una pieza dramática que lleva por título

"The Estaminet" [La taberna]. Se trata de un grupo de soldados británicos que entran en una taberna francesa (se abre la puerta estrepitosamente) y piden que "Marie" les sirva café y "co-ñac". Cantan "Quiero irme a casa", acompañada al piano, y bromean mientras se toman unas copas. De pronto, suena un pitido estridente:

SOLDADO : ¡Ostras, fíjate!, ¡pero si es el sargento mayor!

SARGENTO MAYOR : ¡Formen!

(*Se les oye dejar la taberna; se despiden de Marie; la puerta se cierra estrepitosamente.*)

OFICIAL : ¡Atención, batallón!

¡Armas al hombro!

¡En marcha, ar!

(*Flautines y ruido de tambores. Se oye a los hombres desfilar. Las tropas emiten un animado e incoherente ruido sordo y prolongado.*)

Pero la otra cara del disco es más interesante. Ofrece un entremés de tres minutos que lleva por título "El ataque". Se representa totalmente en serio, prestando gran atención al "realismo". La voz del oficial del pelotón podría ser la del mismo Dollimore:

(*Un pájaro canta. Luego, a lo lejos, se oye fuego de artillería.*)

SOLDADO : ¡Vaya mañana más agradable!

SOLDADO 2: ¡Muy pronto esto se convertirá en un infierno!

SOLDADO : Los teutones deben estar muertos de miedo.

SOLDADO 2: Sospecho que saben muy bien lo que se les viene encima.

(*El grito de "¡Camilleros!" se repite y resuena a lo largo de la línea de fuego.*)

OFICIAL (*Con voz característica de la clase alta, grave y sonora*) : Sargento, el alambre parece bastante bien cortado por la parte frontal. [...]

SOLDADO : Gracias a Dios que ha llegado el ron.

OFICIAL : Sargento, deles doble ración.

(*Prosigue un insistente fuego artillero que poco a poco va aumentando en intensidad.*)

OFICIAL : [...] Ahora, muchachos, recordad, no debéis sobrepasar [el] camino que está hundido y se encuentra en la segunda línea. [...] Vamos a ver, ¿dónde está el cabo de granaderos? ¿Quién es?

CABO : Señor, aquí estoy.

OFICIAL : [...] Veamos, cabo, no se olvide: cuando se meta en la trinchera de los teutones debe usted abrirse camino hacia el flanco derecho y al pasar por ahí, limpiar ese gran refugio subterráneo. [...] Y luego recuerde la importancia del nido de ametralladoras, que hay que inutilizar a toda costa.

(*Ruido de motor de un aeroplano.*)

OFICIAL : Está demasiado alto: no puede alcanzarlo.

SARGENTO : ¿Cuántos minutos nos quedan?

OFICIAL : Algo menos de un minuto. Venga, muchachos, preparaos. Mantened la calma. [...] Muchacho, ven aquí arriba.

SARGENTO : Señor, ¿y ahora cuánto nos queda?

(*Cerca de allí resuenan las explosiones de las bombas.*)

OFICIAL : Os doy la cuenta atrás:... diez, nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres, dos, uno. (*Hace sonar el silbato.*)

(*Se advierte un griterío intenso y confuso* : "¡Adelante todo el mundo! ¡Todos al ataque!". *Aumentan los ruidos de la artillería, suenan los silbatos, todo se va apagando paulatinamente.*) [87]

La emoción está bien calculada y el efecto es sorprendentemente conmovedor. Para muchos miles de familias, "El ataque" debe haber constituido una especie de memoria de guerra popular permitiendo a los veteranos, cuando sentían necesidad de ello, volver a interpretar virtualmente los papeles que habían interpretado en la realidad. Aunque su instinto era patético, tenían razón, comprendían que una guerra tan teatral podía revivirse perfectamente en los escenarios.

Los más sofisticados podían repetirlo en modo oblicuo, en literatura. A finales de la década de 1930, la costumbre de recordar la guerra en términos teatrales estaba tan extendida entre los lectores que al emplear Virginia Woolf el título *Entreactos* , revelaba la ubicación histórica de su novela, entre dos obras teatrales gigantescas, la Primera y la Segunda. Y en *La habitación de Jacob* , la señora Durrant habla con simpatía del joven Jacob Flanders: "'Pobre Jacob', dijo la señora Durrant, con tranquilidad, como si lo hubiese conocido de toda la vida. 'Van a hacer que interpretes un papel en su obra'". [88] Aunque ella imagina que está hablando del

tipo convencional de teatros de aficionados, Jacob pronto actuará en un tipo de teatro aficionado inimaginado, y en el que será destruido.

VII
RECURSOS PASTORILES
EL MUNDO MODELO BRITÁNICO

Si la paz es lo contrario de la guerra, la presencia de los momentos pastoriles es lo que se contrapone a lo experimentado durante un conflicto bélico. Dado que una guerra tiene lugar extramuros, y siempre en un entorno natural, su condición simbólica es la esencialmente antipastoril. Tal como lo expresa Northrop Frye, pertenece al mundo demoníaco y nadie se implica en él o lo contempla sin aplicar, explícita o implícitamente, el contrastado "mundo modelo" por el que se mide la perversidad. Cuando H. M. Tomlinson pregunta: "¿Qué tiene que ver la vellorita con los viejos harapos y los huesos en el alambre de espino?", [1] debemos responder que todo está relacionado.

Al menos ésa debe ser nuestra respuesta siempre que trabajemos con materiales británicos. Desde el comienzo, la literatura inglesa ("En el tiempo en que las suaves lluvias de abril, penetrando hasta las entrañas la sequedad de marzo") [1] se ha impregnado tanto de una literatura pastoril altamente sofisticada como de lo que llamamos un realismo verdadero y sin igual. Cuando le echamos un buen vistazo a la *Guía Oxford del verso inglés* nos encontramos con que la mitad de los poemas guardan relación con las flores y que, de un modo u otro, una tercera parte parece dedicado a las rosas. La persona que tenga la *Guía Oxford* en su mochila lleva los poemas pastoriles ingleses de mayor relevancia, desde *Prothalamion* y *Epithalamion* de Spencer hasta el *Estudiante gitano* de Arnold. Y si también lleva la antología de Bridge, *El espíritu del hombre* (encuadernado en verde oliva, como si se hubiese ideado para utilizarse en la trinchera), entonces podría acceder a una tradición más decididamente pastoril y floral. Los

poemas como *Thyrsis* , de Arnold; *Adonis* , de Shelley; *El pastor triste* , de Yeats; y *Arcades* , de Milton, se desarrollan en un entorno en el que abundan las rosas, los girasoles, los lirios, los pastores, los pájaros, las abejas, las amapolas, los jardines, los "valles" y las ninfas del bosque. En diciembre de 1917, Wilfred Owen leía *El infierno* de Barbusse. Pero a la par leía a Teócrito, Bion y Mosco. [2]

En Barbusse, al contrario que en la literatura inglesa, no encontraría la descripción de un mundo modélico del mismo modo en que, más tarde, un lector no lo encontraría tampoco en Jünger o en Remarque. Los británicos son diferentes. ¿En qué otra nación sobrevive una revista como *Country Life* [Vida rural], dedicada en gran medida a la exaltación de la nostalgia por lo rural, al tiempo que padece las vicisitudes de la economía y la política modernas? En Francia, Alemania, Italia y los Estados Unidos no existe fenómeno semejante, y si así fuese, digamos que se trataría de una publicación de periodicidad mensual, lo cual sería al menos razonable, pero no semanal, como ocurre con *Country Life* . En septiembre de 1916 Oliver Lyttelton leía el semanario en las trincheras y en 1942, cerca del desierto, en El Alamein, Keith Douglas también. [3] En ambos casos la revista era igual que hoy día. Por ejemplo, había artículos del tipo de (estoy hojeando el ejemplar correspondiente al 6 de septiembre de 1973) "Los jardines de Burford House, en Shropshire", "El color de las franjas otoñales del jardín", "Aventuras con los bulbos" y "La pervivencia del arte de vallar con setos", junto con cartas como "Una sansevieria en la flor" y "La muerte de los gorriones". Como dice Ronald Blythe: "El ciudadano siente envidia por las seguridades del aldeano y [...] siempre ha considerado la vida en la ciudad como una necesidad transitoria. Algún día se encontrará con una casita de campo con mucho verde y 'valores verdaderos'". [4] Quizás, y como ha sugerido

Raymond Williams, ese ruralismo británico en parte sea consecuencia de la tradición del exilio imperialista lejos de la patria. Como él dice:

> A partir de 1880 comenzó [...] a desarrollarse el concepto de Inglaterra como "hogar", con esa connotación especial de lo que es idílico y pervive en la memoria. El centro de Londres forma parte de algunas de las imágenes de este "hogar". [...] Pero son muy numerosas las que se centran en el ideal de la Inglaterra rural: la placidez de su frondosidad en contraste con las zonas áridas y tropicales donde está el verdadero trabajo. Una sensación de pertenencia, de formar una comunidad, una idealización que contrasta con las tensiones del dominio colonial y el asentamiento en tierra extraña y remota. Los pájaros, los árboles y los ríos de Inglaterra; los nativos que más o menos hablaban nuestro idioma; ésos eran los términos de muchos asentamientos imaginados y reales. Ahora, la patria era un lugar donde poder jubilarse. [5]

Ésa ha sido una constante de la moderna sensibilidad británica, con independencia de la guerra o el exilio al que nos refiramos. En 1942, durante un breve permiso en El Cairo que le aparta momentáneamente de la guerra en el desierto, R. L. Crimp observa que: "Mientras se suda en la noche sofocante de esta ciudad desalmada, corrompida y cínica, resulta refrescante percibir los cambios de tiempo y de estación del campo inglés, junto a Cobbett y su 'Paseos campestres'". [6]

Y quizás el ruralismo inglés, como observa Julian Moynahan, sea consecuencia parcialmente de una Inglaterra en la que el industrialismo se implantó pronto. Señala que los británicos "inventaron la Revolución Industrial y la urbanización en fechas tan tempranas como finales del siglo XVIII ". Por lo tanto, han necesitado más que otros lo que "Epson llama 'la constante tradición de lo rural'":

> es ese concepto que tienen de ellos mismos de gente arraigada en el campo desde tiempos inmemoriales y con una disposición espiritual a estar en casa entre grandes árboles, arroyos cristalinos, cotos de caza, pastos para ovejas, almiares, rosas y setos vivos. En Inglaterra, hay un lado agradable y superficial en esta quimera constante de lo pastoril. Y se aprecia en el inmutable culto británico hacia lo doméstico y hogareño; [...] con los deportes al aire libre [...]; en

los fines de semana dedicados a la jardinería, que según un reciente estudio es el único *hobby* de alrededor de 22 millones de británicos. [7]

Por la razón que sea, resulta insólito que ninguna otra literatura contemporánea cuente entre sus poemas más populares uno tan malo como "El jardín", de Thomas E. Brown.

> ¡Un jardín es una cosa adorable, bien lo sabe Dios!
> Lecho de rosas,
> estanque bordeado,
> gruta con helechos.
> Escuela más verdadera
> de la paz.

¿Qué otra literatura cuenta con Herrick, Cowper, Clare, Cobbett, Wordsworth o Blunden? Y un dato significativo de este Dios sabe qué –como lo denomina Burgess– reside en que abarca todos los géneros y clases sociales. Un jardinero profesional al que entrevistó Ronald Blythe señalaba que tres cuartas partes de los inscritos en el Programa de Jardines Nacionales eran oficiales jubilados del Ejército o de la Marina, [8] pero incluso el artillero W. R. Price, incapaz de deletrear las palabras *lienzo* o *frenéticamente* , jamás se equivoca con los nombres de flores tales como las hierbas centellas, el cucupintel o la saxífraga dorada. [9] Y es que en cierto modo parece de lo más británico que en las diversas versiones de la escena de *El amante de lady Chatterley* en la que los amantes están adornándose mutuamente sus partes sexuales con flores, D. H. Lawrence se mostrase de un detallismo tan erudito y preciso: "Él volvió con un ramo surtido de miosotis, collejas, consueldas menores, brionias, velloritas y ramitas de roble de color marrón dorado". [10]

En cierta ocasión, al encontrarse el batallón de Stephen Graham fuera del campo de batalla, los hombres se dedicaron a trazar el modelo de un jardín de competición, sin duda de forma pedante, con un instinto simbolista:

> Cada compañía [...] escogía el estilo de su ordenado jardín. [...] Un pelotón de la Compañía A [...] colocó una tienda de campaña en un corazón; una franja de boj marcaba el dibujo del corazón [...], lo que se pretendía era que el carmesí de muchas flores se combinase de tal modo que diese una idea de pasión, lealtad y sufrimiento. [...] Poco después comenzaron a brotar gran cantidad de velloritas, trompones y narcisos. Siguieron los lirios, los yaros y sellos de Salomón, y posteriormente brotaron las miosotas, los pensamientos y las violetas.

"Jardineros disfrazados de soldados": ése fue el compungido comentario del RSM . [11] Hasta en las trincheras, el concepto británico de lo doméstico resultaba inseparable de la imagen de un jardín bien cuidado. Como diría Anthony French, la única trinchera que llegó a producirle "cierta satisfacción" fue aquella que, aunque situada a 43 metros del enemigo, tenía "los muros revestidos de cestería y enrejado: se percibía un ambiente hogareño en las zonas más estrechas y los cruces de caminos, con sus capuchinas trepando por el enrejado". [12] Cierto día, bien entrada la guerra, Winston Churchill sermoneó a un Sassoon que había ido a visitarle a su oficina del Ministerio de Armamentos y que ya por entonces era un notorio pacifista. "La guerra", le dijo Churchill, "forma parte del normal quehacer del ser humano". Y Sassoon se preguntó: "¿Me lo diría totalmente en serio? [...]. Por supuesto, dio solidez a su declaración añadiendo a su comentario, '¡la guerra, y la jardinería!'". [13] Ahí se encuentran los dos polos opuestos.

Un chiste que permaneció vigente durante años tenía como tema la seriedad de las cartas anuales al *Times* y al *Daily Telegraph* , que informaban con la debida autocomplacencia acerca de la forma en que el corresponsal percibía la aparición de las primeras golondrinas y cucos de la primavera. La costumbre ya era motivo de diversión en una fecha tan temprana como 1916, cuando el *Wipers Times* publicó el 12 de febrero esta carta paródica:

> Carta al director:
> Muy señor mío,

> Estoy dispuesto a jurar que ayer por la noche, durante uno de mis paseos nocturnos por la calle Menin, oí al cuco. Sin duda alguna soy el primero que lo ha oído esta temporada. ¿Puede alguno de los lectores alardear de semejante distinción?
>
> UN AMANTE DE LA NATURALEZA

Resulta cómico, pero es también una seria invitación a tener en cuenta una significativa polarización de lo "doméstico" con la gente que seguía viviendo dentro de los viejos y deliciosos usos pastoriles ingleses. El coronel A. C. Borton, cuyos dos hijos están en el frente, anota en 1916 las siguientes entradas en su diario: "*14 de abril* : todo el día en Maidstone como presidente del Consejo que Examina a los Oficiales Voluntarios del Oeste de Kent. HE VISTO LA PRIMERA GOLONDRINA "; "*18 de abril* : estuve esta mañana en el Comité de Enfermedades Animales de Maidstone y por la tarde fui a Tonbridge a una reunión de los Conservacionistas de Medway. OÍ A UN CUCO ". [14]

Para los ingleses, la naturaleza es, tal y como se lo enseñaron Wordsworth y sus sucesores victorianos, una manera de enfrentarse al caos de la vida industrial. No es sólo de su prolongado contacto con los escritos de la Gran Guerra con imágenes pastoriles y rurales como austero contraste de donde Bernard Bergonzi extrae esta manera tan británica de comenzar una "Carta desde Inglaterra", dirigida en 1973 a los lectores norteamericanos:

> Los narcisos comienzan a florecer al otro lado de mi ventana y el campo está al borde del caos. [...] Nada podrá evitar que los narcisos broten tan contentos un marzo tras otro. La naturaleza es profundamente reaccionaria [...] porque acata ciegamente el orden establecido. [15]

Tengan esos narcisos su origen en el verso de Wordsworth "Vagué solo como una nube" –es decir, en lo "pastoril"– o emerjan de la verdadera tierra campestre, lo cierto es que son tan inequívocamente ingleses como la función que Bergonzi les asigna.

LOS USOS DE LO PASTORIL

Recurrir a lo pastoril es una manera británica tanto de calcular las calamidades de la Gran Guerra como de protegerse imaginariamente contra ellas. La mención a lo pastoril, sea literaria o se ocupe de lugares y objetos rurales reales, es un modo de invocar un código que insinúa, por antagonismo, lo indescriptible; a su vez, es un consuelo en sí mismo, como el ron, una profunda cueva de protección, o un chaleco de lana gruesa. La Edad de Oro propuesta por la literatura pastoril clásica y renacentista encuentra su contrapartida en los conceptos en torno al "hogar" y el "verano de 1914". El lenguaje de la literatura pastoril y de las particularidades de lo real se fusiona para ayudar a la memoria y la imaginación. Ejemplo de ello es el comportamiento de los exiliados pastoralistas del breve relato sentimental de lord Dunsany, "La plegaria de los hombres de Daleswood". Aislados tras un ataque, se reconfortan rememorando la aldea de Daleswood (¿Kent?), "tal y como solía ser". Recuerdan sus "frondosos bosques" y "grandes colinas" y hablan con nostalgia de "la labranza, la cosecha, las trampas invernales para los conejos y de los deportes que se practican en verano en la aldea". Ansiosos por "arreglar" y fijar sus memorias de Daleswood, descubren un gran bloque de tierra caliza en la trinchera y se les ocurre utilizar sus cuchillos para grabar sobre su superficie –como un grupo de poetas de finales del siglo XVIII escribiendo "inscripciones" pastoriles– un listado de detalles bucólicos: el bosque, las dedaleras, la siega de heno con guadañas; "los valles más allá del bosque y la aurora veraniega de la que son testigos"; "y las pendientes cubiertas de hierbabuena y tomillo, tan solemnes en la noche" (cf. *Elegía* de Gray: "Y todo el aire conserva una solemne tranquilidad"). Pero cuando al final deciden que ni siquiera detalles tan sugerentes como ésos pueden hacer justicia a la idea que tienen de un paradisíaco Daleswood, únicamente graban las siguientes palabras sobre la caliza: "Por favor, Dios, recuerda Daleswood tal como siempre ha sido". [16]

Ahí se invocan los pormenores pastoriles como consuelo. En "Al descubierto", de Wilfred Owen, se invocan como comparación. La escena se desarrolla durante el terrible invierno de 1917. Durante una tempestad de nieve, Owen y sus hombres, helados, se encuentran hacinados en el interior de los hoyos situados en posiciones avanzadas:

> Pálidos copos como dedos furtivos vienen a acariciar nuestros
> [rostros.
> Nos encogemos en los refugios, volvemos a olvidados
> sueños y miramos, aturdidos por la nieve,
> vemos zanjas herbosas. Así, adormilados bajo la luz del sol,
> cubiertos de florecillas que se deslizan desde donde alborotan
> [los mirlos.
> ¿Es que estamos muriendo?

Después de decirnos que están *aturdidos por la nieve* nos encontramos con *adormilados bajo la luz del sol* , una especie de contrapeso pastoril.

Middleton Murry se lamentaba de que con excesiva frecuencia los poemas de Sassoon obedecían a otras leyes. Descubrió que había demasiados que ignoraban las normas pastoriles que servían para denunciar los horrores. [17] Pero no habría puesto pegas a la representación del artista en *Memorias de un oficial de infantería* , donde tras haber acudido a la famosa charla de un conocido comandante escocés sobre el Espíritu de la Bayoneta, Sherston dice:

> Más tarde subí la colina hasta mi santuario favorito, un bosque de avellanos y hayas. El aire nocturno olía a verdín húmedo y a hojas húmedas; los árboles eran de un verde brumoso; en el pueblo doblaban las campanas de la iglesia, y salía humo de los tejados. Era aquella una paz crepuscular. [...] Pero aún me aturdía la cabeza la voz del conferenciante diciendo: "La bala y la bayoneta son hermano y hermana. Si no lo matas a él, él te matará a ti". [18]

Y a veces, los detalles pastoriles contrapuestos de Sassoon resultan aún más notoriamente literarios, como cuando en cierta

ocasión, en el frente, rememora un anochecer en el portal de la tía Evelyn, "cuando acababa de pasar John Homeward con su carromato, caminando pesadamente junto a su fatigado caballo". [19] Es casi un anagrama verbal de Gray:

> El labrador vuelve caminando pesadamente hacia su casa.

Momentos como éstos, de breve reaparición del ideal pastoril, son como miniaturas de los "interludios bucólicos" o de los "oasis pastoriles" que Renato Poggioli define como puntos de iluminación o de innovación en la narrativa del medioevo tardío o renacentista. [20] Normalmente, el criterio memorialista de la Gran Guerra suele mostrarnos momentos semejantes intercalados entre ataques de violencia y terror. Es significativo el modelo de Sassoon de ida y vuelta al frente. El mismo patrón es el que nos encontramos en la dinámica del *Adiós a las armas* (1929), de Hemingway, al igual que memorias de la Segunda Guerra Mundial como *La fortaleza* (1956), de Raleigh Trevelyan. En este caso, "el oasis pastoril"–siguiendo la tradición de Hemingway– lo encontramos en la retirada del héroe no sólo a Nápoles sino a un Capri idílico, para recuperarse de las heridas sufridas en Anzio. Si cabe, dicha retirada se convierte en aún más terrible porque tiene que volver al frente para ser herido una vez más.

A veces nos encontramos con un oasis pastoril sin necesidad de abandonar el frente. Guy Chapman nos cuenta lo raro que era ver al enemigo:

> Lo oímos en cierta ocasión. Una mañana, cuando la luz se filtraba a través de un mundo descolorido y un manto nublado se extendía sobre el terreno de tal modo que nuestros ojos únicamente distinguían el filo de nuestra alambrada, la compañía entera aprovechó la ocasión para reparar los daños causados por el fuego de artillería. Trabajamos frenéticamente con mazos que producían un ruido sordo y con todos los rollos disponibles de alambre. Al poco rato, nos dimos cuenta de que el enemigo hacía lo mismo que nosotros; de donde estaba llegaban golpes secos y el chirrido de los alambres. Quizás hubiéramos abierto fuego, pero de pronto surgió de la nada el sonido de una voz juvenil.

Mientras continúa, Chapman parece evocar la palabra *Dorian* [dorio] de una manera especial, al modo en que el contexto pastoril del *Thyrsis* [Tirso] de Arnold convierte ese vocablo en sinónimo de *Doric* [dórico], es decir, rústico, pastoril. También parece querer evocar la soledad del Segador de Wordsworth, quien asimismo canta una melodía popular desconocida con tal exquisitez que exige que el oyente

> se detenga en este punto, o continúe pausadamente.

Chapman nos cuenta que la voz del joven, que viaja a través de la niebla,

> se elevaba al estilo de una canción al modo dórico. Cada vez aumentaba más en intensidad, resonando y envolviendo la niebla, pura, demasiado pura para aquella embarrada ladera de la colina. Dejamos de trabajar para escuchar. Nadie se habría atrevido a romper el frágil eco. La bruma cambió de rumbo ligeramente mientras escuchábamos, se desvió y comenzó a disiparse. Recogimos nuestras herramientas y salimos precipitadamente hacia nuestra trinchera. La voz se arrastraba hasta la lejanía, como si nos llegara de un vacío sin rumbo.

Tras el oasis, volvemos al mundo real:

> Salió el sol y avistamos ese campo de sucio follaje, con sus setos de alambradas, carente de vida y que nos resultaba tan familiar. [21]

Setos de alambradas : he aquí una imagen que puede aprovechar el que ironiza con lo pastoril. Una nación de jardineros no iba fácilmente a perder su oportunidad para la ironía, al simular que los matorrales de alambre de espino eran algo así como los setos naturales de la campiña inglesa. Reginald Farrer finge encontrarse a salvo en casa, dedicado a la jardinería, mientras observa el alambre enredado que se encuentra en el fondo de un cráter provocado por una mina, cerca de Pozières: es, como dice, "la característica flora de guerra, [...] como ya es costumbre, representada en este caso por la *Alambrespinius volubilis* ". [22] La columna del *Wipers Times* "En mi jardín" (una parodia de la sección semanal del mismo título que aparecía en *Country Life*), en el número correspondiente al 25 de diciembre de 1917, bromeaba si-

mulando confundir lo industrial con lo natural, lo desagradable con lo orgánico y lo familiar:

> Donde la tierra es húmeda y está dura, hasta cierto punto tentamos la suerte si plantamos groselleros silvestres. Este fuerte árbol perenne, que crece vigorosamente, cubrirá rápidamente un trozo de fea tierra baldía. Se pueden obtener las mejores cosechas de este delicioso fruto con la ayuda de rodrigones.

Y prosigue:

> Hay que recordar que plantar manzanas caramelizadas en los límites de la porción de terreno del vecino podría entorpecer gravemente el proceso de maduración de los groselleros silvestres. [2]

Puede decirse que, al menos, la tradición se remonta al período victoriano tardío del *art nouveau* metálico seudoorgánico. De ahí la reacción de Richard le Gallienne al ver las lámparas de gas de Londres en 1892:

> Farola tras farola contra el cielo,
> repentinamente abren un ojo resplandeciente,
> encendiendo una tras otra
> las lilas de hierro en el Strand.

Y continúa durante toda la Segunda Guerra Mundial. En "La juerga en El Cairo", tras dramatizar los suaves e inciertos placeres de la ciudad, Keith Douglas habla de la cercanía de la guerra en el desierto:

> Pero alcanzas un nuevo mundo tras un día de viaje
> la vegetación es ferrosa
> los tanques muertos, los cañones de los fusiles partidos como
> [el apio
> las zarzas de metal no tienen ni flores ni moras.

Esa irónica flora lleva a que apropiadamente el autor del prólogo a los poemas de Douglas fuese su antiguo tutor en literatura inglesa del Merton College, el eminente pastoralista y moderado ironista Edmund Blunden.

Aunque la alusión pastoril es útil si va unida al propósito de consolar o a la descripción implícita mediante la antítesis, cum-

ple una función básica para ayudar a la percepción irónica. Pero como nos recuerda David Kalstone, hasta cuando se ha considerado desde una perspectiva irónica, es "una fuerza clarificadora o restauradora [...] que siempre se ha relacionado con lo pastoril". [23] Por consiguiente, el ironista gana en ambas cosas: marca la distancia entre lo codiciado y lo real, y a la par proporciona un oasis para su breve toma de posesión, como en el "Himno a la juventud condenada" de Owen, donde la imagen de

> el griterío, perturbados coros de proyectiles gimientes

denuncia la obscenidad del asesinato industrializado, y, por otro lado, durante un instante fugaz nos devuelve al mundo pastoril, en el que los "coros" son una variedad de insectos benignos y aves. El último verso de *Lycidas:*

> Mañana a los frescos bosques, y nuevos pastos,

se utilizaba para maniobras irónicas, como lo demuestra Stephen H. Hewett en una carta a su hermana fechada el 7 de mayo de 1916. Muy detrás de las líneas había asistido a un idílico curso sobre el manejo del mortero de trinchera, pero ahora debe dejar ese oasis: "Hoy tengo que reincorporarme a mi batallón en primera línea. 'Cras ingens interabimus aequor': 'Mañana a los frescos bosques y nuevos pastos'". [24] Los apacibles bebedores nocturnos de vino escenifican el "una vez más mañana zarparemos hacia la inmensidad de la mar" (*Odas* I , ii, 32) de Horacio. La escenificación del final de *Lycidas* está en el crepúsculo pastoril. Aunque sólo sea por un instante, es una auténtica delicia volver a visitar, enternecido, estas escenas, al tiempo que ofrecemos una visión mordaz del futuro inmediato. Oliver Lyttelton sigue los renovadores pasos de Isaak Walton y Charles Cotton al relatar lo acontecido durante una temprana mañana en el Somme: "Luego matamos. Guardo una imagen difusa de la carnicería. Vi a diez alemanes retorciéndose como las truchas dentro de una cesta de pesca-

dor, en el fondo de un cráter abierto por la explosión de una granada, mientras nuestros muchachos disparaban sin apuntar. Una o dos bayonetas estaban rojas". [25] Gracias a Dios por aquella cesta de pescado fresco y ¡llena de truchas frescas! La ironía ligada a la primavera como el mejor período para lanzar una ofensiva aún resuena cuatro años después de la guerra en la sátira pastoril de Eliot:

> Abril es el mes más cruel
> engendra lilas en la tierra muerta.

OVEJAS Y CANTOS DE PÁJARO

En el sentido más estricto de la palabra, lo pastoril requiere pastores y sus rebaños de ovejas. La guerra dispone de ambos, tanto en lo que concierne a los oficiales como a la tropa, especialmente cuando ocurre que el soldado raso lleva puesto un abrigo con el exterior forrado de piel de borrego. Así pues, tal como Joyce lo definió en su balada "Señor Dooley", donde mostraba su desprecio por la hipocresía inglesa sobre "los objetivos de guerra":

> Pobre Europa yendo al paso
> hacia el desastre. [26]

Pero al contrario que los pastores en la literatura pastoril, en este caso tienen diversas graduaciones; en una horrible posición defensiva cerca de Ypres, Gladden recuerda una extraña escena:

> Enjaulados dentro de nuestra trampa empapada no resulta fácil exagerar el peso de la depresión que se cernió sobre nuestras cabezas. Cierto es que la lluvia disminuyó pasado un rato, dejando una niebla escocesa que envolvía las líneas como si se tratase de un manto.
>
> Luego, entre los quebrados árboles y no mucho más allá, distinguimos una figura de gran estatura que se movía como un pastor con la ayuda de un sencillo cayado, ¡un pastor que buscaba las ovejas perdidas! Reconocimos al general de brigada, que estaba solo y al que se le notaba tan tranquilo. [27].

A veces el pastor debe atizar a las ovejas para que se muevan, como tuvo que hacer R. H. Tawney durante el ataque del Somme cuando uno de sus hombres "metió su cabeza bajo tierra y no se

movió. Creo que lloraba. Le dije que le pegaría un tiro y salió como un cordero". [28] Durante los motines de 1917 en el Ejército francés, cuando obligaban a los *poilus* 3 a ir a la primera línea, solían emitir los típicos sonidos fuertes de una oveja (*beeee*) , "imitando a los corderos que se dirigían al matadero, y sus oficiales eran incapaces de evitarlo". [29]

La relación apropiadamente responsable de los pastores con sus rebaños se convierte en el motivo de C. E. Montague en *Desencanto* , cuando narra en una crónica la mutación del entusiasmo inicial de la tropa hasta el cinismo final. "En los primeros meses de la guerra", dice, "la mayor parte del rebaño confiaba excesivamente en todo lo que decían sus dueños y pastores". Más tarde, "creían en muy poco, si es que creían en algo, excepto en que tanto los pastores como los amos eran una pandilla de estafadores". Una feliz imagen bucólica sustenta su idea: "Desde cualquier campo de entrenamiento británico [...] casi se podía ver cómo se elevaba un ligero vapor, como pasa con los caballos mojados. Era la ilusión que comenzaba a evaporarse". [30] *Lycidas* parece ser el modelo que sigue Montague, como en el título de ese capítulo suyo que trata de las carencias de los capellanes y de la desconsolada ineficacia de los consuelos religiosos oficiales: "Las ovejas a las que no se alimentó". Cuando un grupo de soldados durante su entrenamiento es conducido directamente por el sargento mayor hacia un pub con cuyo dueño tiene un arreglo, los que no quieren entrar y se quedan fuera toda la tarde empiezan a preguntarse con cinismo: "¿Por qué no hacer como los otros?". [31]

En el frente no parece encontrarse acción o emoción alguna que no se adapte al paradigma pastoril. En su poema "De camino al frente", Max Plowman –¿existe nombre más británico?– aguanta el bombardeo imaginándose un oasis pastoril casi literal:

> Y lentamente en su mente calenturienta

la paz como un río fluye por el desierto,
y la dulzura mana y se desvía en corrientes
que llegan al amigo más lejano en la memoria.

Ahora que él se ha tranquilizado, puede contemplar a sus hombres y siente una silenciosa, secreta

alegría de servirles,
a esas pobres ovejas inocentes, empujadas a la muerte.

Como reacción ante la muerte del amigo de Sassoon, David Thomas, Graves se sirve de la feliz coincidencia entre el nombre de pila de Thomas y el del pastor bíblico con ánimo de escribir *Goliat y David* , un amargo poema. Como indica la forma del título, Graves mantiene el desenlace tradicional del relato. Aquí, David, "el muchacho de bello rostro tan orgulloso de su fuerza", se encuentra con que "el nudoso cayado de pastor" no puede competir con la espada de Goliat. Ésta es una pelea que, por mucha ventaja que juegue a favor de los muchachos pastores, no puede ganar. Ni tampoco sus estúpidas ovejas. En diciembre de 1915, P. H. Pilditch inspeccionaba con unos gemelos la línea del frente alemán cerca de Auchy:

> Todo lo que se podía observar desde nuestra zona de operaciones era un parapeto alto y de caliza, donde se advertía una franja de terreno de tierra de nadie, casi verde y en pendiente. Cuando vi esta zona por primera vez [...], pude distinguir lo que parecía un rebaño de ovejas pastando.

Eso parecía "muy extraño". Al utilizar un telescopio de gran capacidad, Pilditch finalmente "vio con claridad de lo que se trataba":

> Había cientos de cuerpos con uniformes caquis, que yacían donde cayeron durante la ofensiva de septiembre en el [reducto] Hohenzollern. Ahora estaban tan lejos del alcance de amigos como de enemigos y su destino sería permanecer entre las trincheras hasta que avanzase uno u otro bando, lo que parecía improbable que ocurriese durante años. [32]

La "franja" entre líneas "de terreno casi verde" es un detalle revelador: ahí es primordialmente donde las ovejas no podían pas-

tar con seguridad.

Además de los pastores y los borregos, lo pastoril necesita de las aves y de sus cantos. Uno de los notables puntos de encuentro entre la vida y la literatura durante la guerra se produjo al descubrirse que en Flandes y Picardía abundaban dos especies que durante largo tiempo fueron propiedad del lenguaje simbólico pastoril: las alondras y los ruiseñores. A una de ellas se la relacionó con la alerta matinal y a la otra con la alerta nocturna. (A veces resulta francamente difícil negar la idea de que esa guerra fue escrita por alguien.) Esa combinación simétrica se encontraba ya en la *Guía Oxford* , donde *L'Allegro* de Milton cuenta con su alondra, e *Il Penseroso* con su ruiseñor. Dicho equilibrio también suponía un parecido con la *aubade* , como en el coloquio entre Romeo y Julieta (III , v, 1-36). Para algunos las alondras de la alerta matinal eran un recordatorio cruel del hogar y la seguridad. El sargento mayor F. H. Keeling escribe: "Cuando estaba en las trincheras de primera línea, todas las mañanas solía oír el cantar de las alondras poco después de que nos pusiésemos en estado de alerta. Pero aquellas malditas alondras me entristecían más que cualquier otra cosa que hubiese por allí. [...] Mi mente relacionaba las melodías de esas aves con los tranquilos días veraniegos en los jardines o en los agradables paisajes de la patria", [33] pero para la mayoría, las alondras matutinas tenían el significado de consuelo: evidenciaban que en el mundo el éxtasis aún conservaba su dinamismo. El sargento Ernest Nottingham confiesa sentir melancolía "al oír el tren, o una campana de iglesia, o la fragancia y la visión de una flor, o el verde de un seto. Pero no ahora, cuando quedo extasiado es ante una alondra. Eso va ineludiblemente unido al estado de alerta en las trincheras. Con qué frecuencia la he oído cantar gozosamente al amanecer". [34] Frank Richards se consuela sardónicamente manteniendo un principio teológico

general; a saber: “Que Dios creó tanto al piojo como a la alondra”. [35] Una guerra después, durante la campaña de Italia en 1944, Alex Bowlby emplea de un modo instintivo la canción de la alondra como criterio del absurdo: “En los momentos de calma que había entre explosión y explosión pude oír cantar a una alondra. La guerra parecía más disparatada que nunca”. [36]

Lo que normalmente anuncia la alondra es que uno ha sobrevivido una noche más, una noche que el canto del ruiseñor convierte en dolorosamente irónica. “Oímos los cañones”, rememora Cloete, “disparaban ininterrumpidamente. Era el ruido de fondo que sonaba tras el canto de los ruiseñores. Con frecuencia me ha parecido que los disparos generan el canto de los pájaros, ¿o es que sencillamente resulta que la paradoja es tan grande que uno nunca la olvida y siempre relaciona ambas cosas?”. [37] Es una buena pregunta. Sassoon “relaciona los dos” al recordar un instante de la primavera de 1918, cerca del Somme: “Los ruiseñores cantaban maravillosamente [...] pero el cielo destellaba y resplandecía con fogonazos fulminantes que provenían de los bombardeos de Amiens y Albert, mientras se advertía un débil eco, poco intenso y amenazador. Pero aun así, los ruiseñores continuaban cantando. ¡Oh, Dios todopoderoso!”. [38] La tradición del ruiseñor continúa a través de la Segunda Guerra Mundial exactamente igual que la de la alondra. Una vez más, Bowlby, en Italia, es el agraciado. Bajo el fuego de la artillería alemana de 88 mm, de repente oye el canto de un pájaro y en principio piensa que pudiera tratarse de un alemán haciendo señales mediante la imitación de las llamadas de las aves. “Pero a medida que cantaba el pájaro me fui dando cuenta de que ningún ser humano podía reproducir semejante exquisitez. Era un ruiseñor. Y como si tratase de mostrarnos a nosotros y a los alemanes que había mejores cosas que hacer, siguió con más fuerza hasta que el canto retumbó por todo el

valle. [...] Sentí una tremenda afirmación de que 'aquello continuaría'". [39] Se trata de un tema que se encuentra en los seis versos finales del "Sweeney entre los ruiseñores" de Eliot, escrito dos años después de la guerra. El bosque de Nemi es el "bosque sangriento" extraído del folclore, donde cantan sus ruiseñores, el lugar donde el sacerdote o el soberano es asesinado por su joven heredero. Pero la ironía que yuxtaponen los ruiseñores al bosque sangriento era natural para un hombre que, pongamos, ha pasado una noche en el bosque de Mametz.

ROSAS Y AMAPOLAS

Como afirma Rupert Brooke en "El soldado", uno de los mayores atractivos de Inglaterra es que produce "flores para amar". Como sabían Brooke y sus amigos, una norma admitida para escribir un poema modernista era que aparecieran en él la mayor cantidad de flores posible. Edward Thomas en la práctica podía construir un poema entero nombrando la flora, tal como hace en "Octubre". La obra de Brooke, "Grantchester: la vieja vicaría", sigue esta misma tradición. La escribió en su "exilio" alemán antes de la guerra. El jardín imaginado por Brooke es "inglés" tanto por la descuidada variedad de sus especies como por la libertad con que florecen:

> Ahora florecen las lilas
> ante mi pequeña habitación;
> y en mi parterre, pienso,
> sonríen los claveles y las clavellinas;
> y en los arriates, bien lo sé,
> el viento mece las amapolas y los pensamientos.

El problema con Alemania es que todo es metódico, forzado y sumiso:

> Aquí los tulipanes florecen tal y como les ordenan.

En Inglaterra es diferente, porque allí es donde

> *descuidada en medio de aquellos setos*

hay una rosa inglesa silvestre.

Brooke escribió este poema dos años antes de la guerra, pero el enfoque modernista ya parecía centrarse en las flores rojas, especialmente en las rosas y las amapolas, que al tener el color de la sangre se convertirían en parte indispensable del simbolismo de la guerra. Los soldados-jardineros de Stephen Graham abrazaron este principio de modo instintivo, cuando, como hemos visto, reunieron en masa "el carmesí de muchas flores [...] para indicar pasión, lealtad y padecimiento". Puede que las tropas que hacían uso del *color rosa* como perífrasis socarrona de lo *sangriento* lo entendiesen a su manera. Una antigua tradición relaciona las cicatrices de la guerra con las rosas, quizás porque muchas veces una herida curada recientemente presenta el aspecto de una rosa roja o rosada. En *La visita del tribuno* , de David Jones, el funcionario romano saca partido de esa relación con un enérgico discurso:

> dentro de este sacro colegio podemos hablar *sub rosa* y la rosa que sella nuestro secreto es esa cicatriz roja que brilla en los miembros de cada uno de los que tenemos contacto con el fuego de los enemigos del César, y si esa quemadura arde dentro de uno de nosotros, al final, lo hará en vuestros reclutas no menos que en estos *veterani* . [40]

Esa estampa consagrada de la rosa herida ha encontrado expresión en la "Esthétique du Mal", de Wallace Stevens:

> Cuán roja la rosa de la herida del soldado,
> las heridas de muchos soldados, las heridas
> de todos los soldados que han caído, rojo en la sangre,
> el soldado del tiempo convertido en enorme e inmortal.

El color rojo: cuando las noticias de la muerte de un soldado llegan a casa de sus padres, como en el poema de Hardy "Antes y después de marchar al frente", escrito en septiembre de 1915:

> [...] las campanillas fucsias, caldeadas por el sol,
> colgaban rojas junto a la puerta.

En “Bombardeo”, Lawrence imagina un pueblo bombardeado como

> un lirio rojo aplastado, con millones de pétalos.

La persona que el 3 de agosto de 1914 esperó en los alrededores del palacio de Buckingham con la esperanza de ver al rey, y que posteriormente dijo que “los geranios rojos [...] mostraban un color rojo más acentuado que nunca”, intensificaba su color retrospectivamente. [41]

Las rosas eran un elemento indispensable para el desarrollo imaginativo durante y después de la Gran Guerra, y no porque hubiese gran cantidad de esas flores en Francia y Bélgica, sino porque la poesía inglesa estaba llena de ellas y porque desde la Edad Media connotaban “Inglaterra”, “lealtad”, “sacrificio”. Como explica Frye:

> En Occidente, la rosa es por tradición la más habitual entre las flores apocalípticas; me viene inmediatamente a la memoria el uso de la rosa como símbolo de comunión en *Paradiso* y en el primer libro de *La reina de las hadas* , el emblema de San Jorge, una cruz roja sobre fondo blanco, no sólo se relaciona con el cuerpo de Cristo resucitado y el simbolismo sacro que lo acompaña, sino también con la unión de las rosas blancas y rojas de la dinastía Tudor. [42]

Equiparar la rosa con la idea de Inglaterra se hizo con mucha frecuencia durante la guerra. Aunque Francia tiene sus rosas, en cierto modo no son suyas sino inglesas. “Aquel septiembre la vida resultó agradable lejos del frente”, escribe Philip Gibbs acerca del año 1915. “Tenía su encanto entrar en el jardín de un castillo francés, coger una rosa, olfatear su fragancia y pensar en casa, en Inglaterra, donde florecían el resto de las rosas. ¡Inglaterra!” [43] Para David Jones, la rosa significa más que Inglaterra: representa Inglaterra-en-la-primavera. Dice que la zarzarrosa, “en cierto modo conmueve a un inglés más intensamente que la bandera de Gran Bretaña” porque la poesía inglesa, “valiéndose de las intrínsecas cualidades de la rosa de junio, se las ha [...] ingeniado para reme-

morar y evocar en los británicos una relación entre Inglaterra y el mes de junio". [44] Para la gente corriente, las rosas significan lealtad a Inglaterra, servirla y sacrificarse por ella. Cuando tras Loos llevaron a través de la estación de Charing Cross a Liddell Hart herido, éste vio cómo la multitud arrojaba flores sobre su camilla. Y eso "volvió a ocurrir al año siguiente", dice, "cuando me trajeron de la batalla del Somme". [45] La "barra" de la Cruz al Mérito Militar, que indica una segunda condecoración, no lo es en absoluto: lo que va pegado al galón es una pequeña rosa de plata.

La rosa es obligada en los textos populares y sentimentales de la guerra, desde la balada de "Las rosas de Picardía", hasta

> las rosas que rodean la puerta
> me hacen querer más a mi madre,

"la canción predilecta de los hombres", como cuenta Owen desde Francia en enero de 1917: "la cantan sin cesar". [46] "Las rosas rojas", que simbolizan una abnegada devoción, centran una de las anécdotas más sentimentales de Stephen Graham. Nos cuenta este autor que el día de Navidad de 1915, el sargento Oliver, perteneciente al Sixth Black Watch, resultó muerto de un disparo al avanzar, infringiendo de este modo las órdenes que prohibían confraternizar con el enemigo. (Los centinelas de ambos bandos tenían orden de disparar contra cualquiera que tratase de repetir la famosa tregua navideña del año anterior.) Graham descubrió que ese sargento está enterrado en un "pequeño y viejo cementerio situado en el margen de la carretera que se encuentra a un kilómetro y medio de Laventie". De su tumba nace –eso es literatura inglesa– "un rosal de gran talla con unas rosas rojas que florecen hasta en el otoño". Llama especialmente la atención "porque a su lado yace un capitán y caballero, y sobre cuyos pies únicamente brota una acedera". Lo cierto es que "hay malas hierbas en todas las lápidas excepto encima de la perteneciente al hombre que dio

su vida por estrechar una mano el día de Navidad". [47] Y puesto que las rosas rojas están relacionadas con la devoción abnegada, se han convertido en un rasgo distintivo de los cementerios militares británicos en Francia.

En un brillante ensayo, Erwin Panofsky ha descubierto que desde el siglo XVIII los británicos han mostrado un instinto, no compartido por el resto de los europeos, de otorgar un sentido especial a la cita *Et in Arcadia ego* . Lejos de darle el sentido de "Y yo viví también en la Arcadia", para ellos significa (correctamente) "Yo, la Muerte, gobierno hasta en la Arcadia". Como dice Panofsky, "mientras que esa acepción llevaba mucho tiempo olvidada en el resto de Europa, permaneció vigente" en Inglaterra y finalmente "pasó a formar parte de lo que podría calificarse como tradición específicamente inglesa o 'insular': una tradición dada a conservar el concepto de *memento mori* ". Las calaveras yuxtapuestas a las rosas podían emplearse de un modo convencional como distintivo de la omnipotencia de la Muerte, cuyo poder, al final, ni siquiera puede desligarse del apartado y "seguro" mundo de lo pastoril. "En [...] *Retorno a Brideshead* , de Waugh", recalca Panofsky, "el narrador es un refinado estudiante de Oxford que aún no se ha licenciado y que decora sus habitaciones de la facultad con 'una calavera humana adquirida recientemente en la Escuela de Medicina, que descansa sobre un cuenco de rosas, pasando a ser el elemento principal que decora mi mesa de trabajo. Llevaba inscrita la máxima *Et in Arcadia ego* sobre su frente'". [48] Esta "tradición específicamente inglesa o 'insular'" añadía un toque especial de melancolía a lo pastoril en tiempos de guerra en general, y en concreto al invocarse las rosas. "Trinchera de rosas", dice Sassoon, "el Pasadizo de los Huertos, el de la Manzana, y la Avenida de los Sauces, estaban entre los primeros objetivos en nuestro sector [de la ofensiva del Somme], y mi mente, muy

apropiadamente, prefería acudir a esas asociaciones porque eran más agradables. Sin embargo, esta Arcadia topográfica iba a ser tomada, despejada y ocupada. [49] Al mencionar cómo se truncaron de un modo tan radical las expectativas iniciales de los soldados, Montague se expresa de una manera totalmente británica, con un estilo a lo William Blake: "Un ciempiés descansaba en el centro de la mágica rosa". Finalmente allí estaba el ciempiés que vio "trincheras llenas de gaseados y la cola de sus amigos en la puerta del burdel en Béthune". [50] Queda constancia del modo británico de interpretar *Et in Arcadia ego* cuando el Jim Hilton de Cloete, mientras vaga entre los escombros de Ypres, se topa con el pequeño patio ajardinado. Allí: "Florecía una rosa. La cogió. [...] Había muertos enterrados bajo los cascotes. Percibías su hedor malsano, dulzón, putrefacto. Era un olor que se mezclaba con el de la rosa roja que tenía en su mano". [51] Es como el hedor del aliento del envejecido Billy Pilgrim, cuando por las noches, y tras beber, decide telefonear a sus antiguos camaradas de armas que están dispersos por todo el país: en esas ocasiones, su aliento "huele a gas mostaza y a rosas". [52]

El caso de la amapola, la otra flor roja inseparable de los escritos sobre la Gran Guerra, es aún más complejo e interesante. Propiamente dicha, la amapola de Flandes –ésa es su definición actual– se denomina *Papaver rhoeas* , que debe distinguirse del tipo norteamericano, la amapola de California, también llamada *Platystemon californicus* . La diferencia fundamental reside en que la amapola de Flandes es de color escarlata brillante y la californiana es anaranjada o amarillenta. La familiaridad de los norteamericanos con la amapola de California siempre ha supuesto cierto obstáculo al interpretar con fidelidad el rico y cabal simbolismo literario de los escritos sobre la Gran Guerra. Si uno se imagina las amapolas de color naranja o amarillo, las que fila tras fila se

mecen entre las cruces parecerán más decorativas que simbólicas.

Es probable que la tendencia sea pasar por alto su relación crucial (lo sugerirá la coincidencia entre el sonido de la rima de McCrae y la de Milton) con aquella "flor color sangre marcada por la aflicción" de *Lycidas* y con la "flor roja o púrpura", como nos recuerda Frye, "que aparece por doquier en las elegías pastoriles". [53] En realidad, en los campos de Flandes hay tal profusión de neguillas de color azul brillante como de amapolas purpúreas. Pero las neguillas azules no guardan relación con la tradición elegíaca pastoril inglesa y no sirven. El mismo principio establece que de todas las aves de Francia, perceptibles y visibles, sólo se escogerán las alondras y los ruiseñores para que pervivan en el recuerdo y se "utilicen". Se fija y se recuerda aquello para lo que uno ha sido codificado –normalmente en el ámbito literario o su equivalente popular– para observar y rememorar. Sería un error imaginar que las amapolas de los escritos de la Gran Guerra aparecen simplemente porque en verdad se encuentran en los campos franceses y belgas. En su sentimental y elegíaca obra *El desafío de los muertos* (1921), Stephen Graham escribe un libro de 176 páginas sin mencionar las amapolas una sola vez, aunque alude a gran cantidad de otras flores autóctonas, incluyendo las rosas y las neguillas. Podemos suponer que omite las amapolas porque en el libro no le interesa mencionar su tradición, sino más bien recalcar que ahora los supervivientes deben imitar el sacrificio de los soldados, quienes a su vez reproducen el sacrificio de Cristo. Para sus designios, en las amapolas hay algo demasiado pagano, irónico y hedonista. El mismo principio de selección literaria –en contraposición a lo "documental o fotográfico"– es perceptible en un poema de la Segunda Guerra Mundial de Herbert Corby. En "Poema", destaca el contraste entre la serenidad pastoril y su si-

niestro adversario, encarnado en las flores junto a su aeródromo y en su propio avión metálico. Las flores escogidas no son cualquiera: en concreto, son las dos especies ya cargadas de un significado que viene de una guerra anterior:

> Las rosas pálidas y salvajes siembran las orillas de verde,
> y el rojo de las conmovedoras amapolas sobresalta a sus campos,
> [...]
> Me dirijo al avión entre los serenos tréboles,
> pero me encierro en la guerra al subir al Hampden.

Cuando las tropas llegaron a Francia y a Bélgica, dentro de la literatura inglesa las amapolas ya tenían tras de sí un rico simbolismo que, desde Chaucer, actuaba como motivo principal. Su connotación convencional era la bendición del sueño y del olvido (es decir, de una muerte ficticia, en gran medida anhelada), como en "La amapola", de Francis Thompson, o en "Los lotófagos", de Tennyson (ambos figuran en la *Guía Oxford*). Pero durante el último cuarto del siglo XIX , la amapola comenzó a ampliar sus connotaciones, a las cuales se refiere discretamente W. S. Gilbert, en *Paciencia* (1881). Ahí, Bunthorne el esteta, representante de la "pasión sentimental", canta:

> si caminas por Piccadilly con una amapola o un lirio en tu
> mano medieval,
> [...] todo el mundo dirá,
> mientras transitas por tu florida vereda,
> [...] ¡qué joven tan puro debe ser este puro joven!

La amapola de Bunthorne es la papaverácea oriental, la flácida y escarlata. Para los victorianos y eduardianos tardíos, en concreto, se relacionaba con la pasión homoerótica. En "Los dos amores", de lord Alfred Douglas, la figura alegórica que aparece es "el amor que no osa revelar su nombre" en forma de un joven pálido cuyos labios son "rojos como las amapolas". Y es que medio siglo antes, en la publicidad fortuita obtenida por las amapolas

de Flandes, esta relación con el amor homoerótico era habitual en obras de Wilde, Douglas, el pintor victoriano Simeon Solomon, John Addington Symonds y todo un sinfín de autores. No hubo poema ni referencia de "amapolas" nacidos en la Gran Guerra que pudieran sacudirse por completo esa relación. Cuando Sassoon observa que "las habituales alegóricas amapolas escarlatas colgaban a los lados de la trinchera de comunicación", [54] se da cuenta, al igual que nosotros, de que simbolizan algo más que sangre derramada y olvido.

Una de las "vueltas" más logradas en el simbolismo popular es la de que las amapolas de papel vendidas a beneficio de la Legión Británica el 11 de noviembre se pueden entender como emblemas al mismo tiempo del olvido y del recuerdo: un feliz olvido tradicional de su agonía por parte de los muertos, a la vez que un recuerdo sin precedentes de su dolorosa pérdida por parte de los vivos. Esos pequeños simulacros de papel proceden de la elegía pastoril (de los valles arcadianos de Milton, "con todo el terreno púrpura de flores primaverales"), atraviesan la poesía sentimental masculina de la era victoriana, se encarnan en las auténticas flores de Flandes, y vuelven para adornar los ojales el Día del Recuerdo. En su "Breve poema para el Día del Armisticio", a Herbert Read le sorprende la irónica incapacidad de las amapolas de papel para multiplicarse, al igual que su irónica resistencia a "marchitarse" y morir. Cuando se encuentra como una triste antítesis del inmarchitable amaranto del *Lycidas* de Milton, nos recuerda la tradición bélica de la irónica sorpresa ante la metálica "zarza de la maleza" que no florece, como demuestra R. H. Sauter en su poema "Alambre de espino". El poema de Read sobre la amapola de papel representa el consuelo inverso, que es el apropiado para una elegía inversa que trate de flores inversas.

El poema más sonado de la guerra fue "En los campos de Flandes", de John McCrae, que se publicó anónimamente en *Punch* el 6 de diciembre de 1915. Sus amapolas son una de las razones por las que la Legión de Excombatientes Británicos eligió ese símbolo de olvido-recuerdo, y lo cierto es que puede decirse que la métrica rigurosamente regular con que en el poema aparecen las amapolas hace que parezca que ya estaban hechas de alambre y papel. Se trata de un poema interesante porque se las ingenia para acumular el mayor número de motivos e imágenes conocidas, que se reúnen bajo la égida de un ruralismo melodioso, aunque mecánico. Sus nueve primeros versos utilizan familiares reclamos emocionales tales como las flores rojas de la elegía pastoril; las "cruces", indicativas del calvario y por tanto del sacrificio; el cielo, que se ve de manera especial desde los extremos de una trinchera; las alondras y su valiente canto, que se puede tomar por una crítica a la insensatez de los hombres; el antagonismo binario entre las cancioncillas de las alondras y el retumbar de los cañones; la clara conciencia de que amanece y también de que se pone el sol durante las situaciones de alerta de la mañana y la noche; la concepción de los soldados como amantes y la insistencia en la irónica antítesis entre camas y tumbas donde "ahora yacemos". Y no menos interesante es la apropiación por parte del poema del mecanismo de la voz-desde-la-tumba, tomado de poemas como "Canal de fuego" y "¿Cómo, estás cavando mi tumba?", y su transformación de mecanismo irónico en mecanismo sentimental:

> En los campos de Flandes soplan las amapolas
> entre las cruces, hileras sobre hileras,
> que marcan nuestro territorio; y en el cielo
> las alondras, que aún siguen cantando con bravura, vuelan
> y apenas se las escucha bajo el clamor de los cañones.
> Somos los Muertos. Hace pocos días
> vivíamos, sentíamos el amanecer, veíamos el resplandor

[de la puesta del sol,
amábamos y éramos amados, y ahora yacemos
en los campos de Flandes.

Hasta ahora todo va bien. Pero transcurridos dos tercios del camino, el poema se viene abajo cuando tosquedades como "¡Poneos en pie! ¡Poneos en pie y que empiece el juego!" comienzan a hacer su aparición en lo pastoril y repentinamente nos encontramos con una retórica de carteles-de-alistamiento, en apariencia adaptable a cualquier guerra:

Haced vuestra nuestra lucha con el enemigo:
con manos sin fuerza os arrojamos
la antorcha; tomadla y sujetadla en lo alto.

(El lector que ha reconocido las amapolas, las cruces, las alondras y las situaciones de alerta, sabiendo que apuntan hacia una serie de referentes relativos a las trincheras, se preguntará qué papel juega la "antorcha" en la vida en las trincheras. Únicamente hace pensar en Emma Lazarus.)

Si abandonáis vuestra fe en nosotros, los que morimos,
no descansaremos, aunque florezcan las amapolas
en los campos de Flandes.

Y por fin descubrimos –conmocionados– el verdadero significado de los seis últimos versos: son un alegato propagandístico, palabras como *malévolo* y *necio* podrían parecer inocentes en exceso ante la idea de una paz negociada; y para tal propósito, la retórica de sir Henry Newbolt, de Horatio Bottomley o de la carta de la "Madrecita" sería, por desgracia, la adecuada. Pero está atrozmente alejada del simbolismo de la primera parte, que evoca fatídicamente la imagen final de las amapolas como inductoras del sueño.

No he pretendido plantear un debate gratuito. Lo he hecho para sugerir el contexto e intentar sintetizar la diferencia con otro poema de "amapolas". Se trata de "Amanecer en las trincheras", de

Isaac Rosenberg, escrito siete meses después del de McCrae. Creo que es superior incluso al "Sumidero del hombre muerto", del mismo Rosenberg, lo que a mi juicio lo convertiría en el mejor poema de la guerra. Resulta menos evidente y literal que el "Sumidero del hombre muerto": está escrito en un estilo indirecto y hace una explotación serena y sutil de los convencionalismos de la poesía pastoril inglesa, en especial de la elegíaca. De algún modo es un gran poema porque es un gran poema tradicional. Pero aunque busca en el pasado desde el punto de vista de la historia literaria, también mira hacia delante por sus flexibles pero precisas cadencias emocionales, y por la informalidad y la pausada despreocupación de su lenguaje ligeramente irónico, que, como Rosenberg le indicó a Edward Marsh, "es tan natural como el lenguaje hablado". [55]

AMANECER EN LAS TRINCHERAS

La oscuridad se desmorona.
Es la misma hora de los druidas de siempre.
Sólo algo vivo roza mi mano:
una curiosa rata sardónica,
cuando arranco la amapola del parapeto
para ponerla tras mi oreja.
Graciosa ratita, te fusilarían si conocieran
tus cosmopolitas simpatías.
Ahora que has tocado una mano inglesa
harás lo mismo con la de un alemán.
Pronto, sin duda, si te decides
a cruzar el césped soñoliento que hay entre ambos.
Se diría que ríes para adentro mientras pasas
ante miradas enérgicas, brazos fuertes, orgullosos atletas
con menos posibilidad que tú para seguir viviendo,
atados por los caprichos del asesinato,
desparramados en las entrañas de la tierra,
por los desgarrados campos de Francia.
¿Qué veis en nuestros ojos

bajo el chillido del hierro y las llamas
que atraviesan los cielos pacíficos?
¿Por qué os estremecéis; qué espanta vuestro corazón?
Las amapolas cuyas raíces están en las venas de los hombres
caen y seguirán cayendo;
pero la mía, la que está detrás de mi oreja, está a salvo,
con nada más que un poco de polvo blanco.

Son numerosos y profusamente evocadores los filamentos que se remontan a la poesía anterior:

La oscuridad se desmorona

invierte el orden de Nash:

la luz cae del cielo,

como el literal *polvo* de la trinchera del último verso traduce a Nash:

el polvo había cerrado los ojos de Helen,

e invoca también el *polvo* familiar de la elegía lírica renacentista, que figura al final de los versos:

Déjame, oh, Amor, que me convierta en polvo.
(Sydney)
Los brillantes muchachos y muchachas,
al igual que los deshollinadores, todos se convierten en polvo.
(Shakespeare)
Tan sólo las acciones de los justos
huelen dulcemente y florecen en su polvo.
(Shirley)

El único *sólo* con el que comienza el tercer verso evoca la dinámica introductoria de otro poema que empieza por encontrar una escena de aspecto "normal" para terminar descubriendo que en todo ello hay algo inquietante que requiere cierta extraña reflexión, sensación o acción. Estoy pensando en "La playa de Dover":

Esta noche la mar está en calma [...]
sólo.

Y comienza Rosenberg:

> La oscuridad se desmorona.
> Es la misma hora de los druidas de siempre.
> Sólo algo vivo roza mi mano.

A Marsh le escribió, "pudieras objetar que el segundo verso es indefinido pero fue la mejor forma que encontré de poder expresar la sensación de amanecer". [56] A pesar de la extraña forma en que la oscuridad se desmorona en diminutos fragmentos (como sucede con el borde de una trinchera), el amanecer siempre es igual: gris, silencioso y misterioso. "Sólo" en este caso hay cierta extrañeza: mientras el narrador pretende alcanzar la amapola, una rata roza su mano y se escabulle. Si para Frye el cordero es un símbolo que corresponde a un mundo (pastoril o apocalíptico) modelo, la rata es un animal que se ajusta perfectamente a lo demoníaco. Pero ese roedor nos sorprende por ser menos pernicioso que encantador, buen viajero, sofisticado y perfectamente consciente de la ironía de la transposición que se produce en las trincheras de los seres humanos y de los animales. Normalmente, los hombres son más longevos que los animales y se preguntan el porqué de los miedos de éstos: ¿por qué tiemblan los conejos? ¿Por qué se esconden los ratones? Aquí se intercambian los papeles, al imaginar a una rata que se pregunta por el inconcebible pavor de los hombres:

> ¿Qué veis en nuestros ojos [...]?
> ¿Por qué os estremecéis; qué espanta vuestro corazón?

El amanecer, que arranca de una forma parecida a lo pastoril estereotipado, ahora incluye estampas de terror, es decir, lo contrario a los sentimientos pastoriles. La tarea del final del poema consiste en devolvernos al mundo bucólico pero con una diferencia provocada por la comprensiva identificación con el punto de vista de la rata.

Toda la imaginación del narrador ha seguido su curso mientras llevaba puesta –absurda, cómicamente, con una cordial frivolidad y un vestigio de erotismo– la amapola detrás de su oreja. Sería más o menos donde la bala entraría si asomara la cabeza por el parapeto, lugar del que la rata ha huido poniéndose a salvo. Él es consciente de que las amapolas florecen gracias al alimento que les proporciona la sangre de los muertos: lo demuestra su color sanguinolento. Al final, las amapolas se caerán igual que los "atletas", cuyo orgullo, vigor y perfección no valen para nada. Pero por ahora, la amapola que lleva consigo le da seguridad, siempre que se guarde de no asomar su cabeza por el parapeto, ocultándose en un agujero como se supone que hace la rata. La amapola lleva

> nada más que un poco de polvo blanco,

que en el sentido literal es el polvo propio del cálido verano de 1916. Está un poco depurado y distinguido por haber sido elegido como vehículo de la acción meditativa. Pero al haber sido objeto de esa elección, ha sido "arrancado" y su muerte ya está anunciada. Su aparente situación de "encontrarse a salvo" es tan engañosa como la que disfruta el narrador en el presente. (Rosenberg cayó el 1 de abril de 1918.) Si ahora está un poco blanca, está destinada a ponerse muy blanca cuando pierda sangre. Si queda ligeramente blanqueada por el polvo, ya está destinada a convertirse completamente en "polvo". El narrador ha acabado con ella al arrancarla del parapeto. El término *a salvo* , correspondiente al penúltimo verso, es el más irónico de todo el poema.

Como he intentado explicar, esta poesía suena de ese modo porque sus detalles apuntan hacia las tradiciones de la elegía pastoril y de la elegía en general. Como en todas las elegías escritas para llorar la muerte de otros, el acto de hablar convierte al narrador en muy consciente de la fragilidad de su propia existencia

y del poco tiempo que le queda de vida. Aunque no oigamos tan claramente como Jon Silkin las palabras "Nada más que un poco de tiempo" detrás de "nada más que un poco de blanco", percibimos que el poema entero no dice más que "un poco de tiempo". Es indudable que queremos aceptar las conclusiones de Silkin acerca de la relación del poema con la tradición. Esta poesía gira sobre lo que él llama "la fantasía común" relativa a las amapolas, es decir, que son rojas porque se alimentan de la sangre de los soldados que se encuentran enterrados debajo de ellas. Silkin nos dice: "Una cosa es inventar, pero otra muy diferente es someter la imaginación de uno a la de otro, o a la imaginación colectiva, y ampliarla de tal modo que se añada lo que es nuevo y armonioso". [57] Precisamente lo que hace Keith Douglas 27 años más tarde en África del norte es "ampliar". Escribe "Flores del desierto", consciente de que

> [...] el cuerpo puede saciar
> a las flores hambrientas.

"Pero en esto no hay nada nuevo." Como él bien sabe,

> Rosenberg, me limito a repetir lo que tu decías.

Lo pastoril siempre ha sido un estilo que se emplea en la elegía, tanto en lo general como en lo íntimo, y es que habla de flores perennes, y lo perenne presagia lo inmortal. En especial las flores de color rojo o purpúreo, los colores de la sangre arterial y venosa. Aquí nos encontramos con una elegía pastoril de Ivor Gurney, que asocia la emotividad homoerótica con una puesta en escena literalmente pastoril y que muestra la conmovedora (aun así muy literaria) relación entre el rojo de las flores perfectamente idóneas para conmemorar y el rojo de la sangre vertida noblemente y con sacrificio. El complejo juego de la última estrofa en torno al concepto de "recuerdo" no carece de calidad:

> A SU AMADO
> Se ha ido, y todos nuestros planes

sin duda son inútiles.
No caminaremos más por Cotswold
donde pastan las ovejas
plácidamente y sin poner atención.
Su cuerpo, tan veloz,
ya no es
como lo conociste en el río Severn
bajo el azul
remando en nuestra pequeña barca.
Ahora no lo conocerías [...]
pero cierto es que murió
noblemente, pues cúbrelo
de orgullosas violetas
purpúreas de la orilla del Severn
¡Cúbrelo, cúbrelo pronto!
Y con poblados
montones de flores para el recuerdo.
Esconde esa húmeda y roja
cosa de la que debo olvidarme de un modo u otro.

("Cúbrelo / de orgullosas violetas / purpúreas de la orilla del Severn": uno no puede evitar advertir que la belleza de estos versos podría ayudar un poco a redimir el horror de los despreciables sucesos que los provocaron. *¡O felix culpa!*)

Siguiendo la tradición, se puede escribir una elegía pastoril en prosa, como lo hace Cecil Lewis en *La ascensión de Sagitario* . Por una vez no sobrevuela el campo de batalla del Somme sino que camina sobre él, desde una zona un tanto alejada de la primera línea, observando sus árboles desolados y quebrados, sus cementerios devastados, asolados y llenos de escombros, sus cráteres cubiertos de mugre que se extienden a lo largo de un montón de kilómetros. "Bajo el sol matinal se percibía lo mórbido, cacarañado, rancio, apestaba a muerte":

Y aun así (¡el alma en vilo!), entre las casitas de campo devastadas, los árboles desplomados y retorcidos, los cementerios profanados, ¡florecían las cándi-

> das amapolas, mirando al cielo azulado! Grupos de amapolas de color rojo, emergiendo de los labios de los cráteres, dispersados y apilados entre los montecillos, impertérritos ante la desolación, haciendo caso omiso del furor y la estupidez de los hombres, estas amapolas de Flandes, deleitándose con el sol.

Y de pronto, "de entre ellas, una alondra remontó el vuelo y ascendió, chillando sobre el diapasón de los cañones". [58]

EDMUND BLUNDEN: UN JOVEN PASTOR INOFENSIVO

Sombras de guerra (1928), de Edmund Blunden, es lo que podríamos denominar una elegía pastoril ampliada en prosa. Sea lo que fuere (en cierta ocasión, G. S. Fraser lo llamó "el mejor *poema* de la guerra" y publicó una parte a modo de verso libre en el *London Magazine*), [59] nadie pone en duda el hecho de que, junto a las "memorias" de Sassoon y Graves, se trata de una de las obras imperecederas generadas por las reminiscencias de la guerra. En gran medida, su distinción procede del refinamiento con el que despliega las cualidades de la literatura pastoril tradicional inglesa al servicio del sentido irónico más refinado (aunque no siempre sea el más tierno). Si Spenser, Milton, Gray, Collins, Clare o el autor de *Thyrsis* hubiesen peleado en la Gran Guerra, cualquiera de ellos podría haber utilizado la imagen final de Blunden para dar remate a sus recuerdos de esa guerra. Con el debido sentido del vestuario teatral y una conciencia de la afectuosa responsabilidad de un joven oficial que tiene a su cuidado al rebaño, Blunden cierra *Sombras de guerra* autodenominándose "un joven pastor inofensivo que lleva puesta la casaca de soldado". [60] Esa caracterización es bella y excesivamente inglesa.

Ese joven pastor inofensivo nació en Tottenham Court Road el 1 de noviembre de 1896, hijo de un maestro de una escuela de Londres. Poco después, su familia se mudó a Yalding, en Kent, donde Edmund acudió a la escuela local de enseñanza secundaria. Desde el principio se mostró instruido y sensible. Consiguió

una beca en el Christ's Hospital y ahí, consciente de que sus antecesores habían sido Charles Lamb y Leigh Hunt, se aplicó al latín y al griego con suficiente empeño como para obtener la beca de Clásicas para el Queen's College de Oxford, donde practicó la poesía modernista, lo que reflejó su personalidad con absoluta fidelidad: tímido, sencillo, cabal, distinguido, atento y un tanto soñador. Edmund Gosse pensó que tenía aspecto de chinchilla inteligente con unos ojos de gran sinceridad poética.

Tenía dieciocho años cuando estalló la guerra. A principios de 1915 se alistó en el Regimiento Real de Sussex como uno de sus más jóvenes e inocentes tenientes. Le apodaron "conejo" y más tarde "conejito". En mayo de 1916 ya estaba en las trincheras. Guy Chapman recuerda: "Durante nuestra tercera noche en la calle Hedge, dimos la bienvenida a un oficial de los Reales de Sussex que debía relevarnos al día siguiente. Era muy joven, muy rubio, y muy tímido. [...] A nuestro recién llegado inquilino de Sussex le mostré su malsano habitáculo. Mientras nos despedíamos de él, me entregó tímidamente un libro con un forro de papel. Llevaba por título *Los presagios* , 'Poemas de E. C. Blunden'". [61] Tras dos años en el frente durante los que fue víctima del gas y consiguió la Cruz al Mérito Militar (de modo muy característico omite mencionar esos dos hechos en *Sombras de guerra*), en marzo de 1918 fue licenciado a Inglaterra como inválido y destinado a un campamento de instrucción militar.

Se casó en 1918, y finalmente el Ejército le dio de baja en 1919. En un primer momento intentó reanudar su vida como estudiante en Oxford pero se cansó, y en 1920 se incorporó a la *Athenaeum Magazine* como director adjunto y autor de ensayos y críticas. Ese mismo año comenzó su fecunda carrera como escritor con la publicación de su primer libro importante de poemas, titulado bucólicamente (y deletreado) *El carretero* . Su obra completa

abarcaba 16 volúmenes de poemas más cuatro antologías, 30 tomos de ensayos, crítica, fragmentos de libros de viajes y la publicación de 15 volúmenes editados que recomendaban la obra de espíritus tan afines como Clare, Christopher Smart, Collins, Lamb, Shelley, Keats y la introducción a la poesía de guerra de Wilfred Owen e Ivor Gurney. Con su segundo libro importante de poemas, *El pastor* (1922), obtuvo el premio Hawthornden.

Le apasionaban los países lejanos desde que para recuperarse hizo un viaje a América del Sur después de la guerra, y en 1924 le contrataron como profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Tokio por un período de tres años, una aventura cuyo desenlace fue muy diferente al de la experiencia de Graves en El Cairo. En Tokio, rodeado de una belleza carente de pretensiones, de afabilidad, de formalidad y de cortesía, escribió *Sombras de guerra* . Al publicarse, ya de vuelta en Londres, la primera edición se agotó en un día. Continuó enseñando poesía durante la década de 1930, pero esta vez de vuelta en Oxford, como miembro del organismo directivo del Merton College y como tutor de inglés. También escribió con profusión para el *Times Literary Supplement* (incorporándose a su consejo directivo en 1943), y tras la muerte de Kipling, en 1936, lo sustituyó como Consejero Literario Honorífico (es decir, consultor retórico) de la Comisión Imperial de Guerra de los Sepulcros.

Durante la Segunda Guerra Mundial, en Oxford enseñó a los soldados cómo leer un mapa –dicen que con elegancia–, y trabajó en su biografía de Shelley, que se publicaría en 1946. Tras la guerra, volvió a Tokio como oficial de enlace cultural en la embajada británica, y dio conferencias de literatura inglesa por todo el Japón. Durante la década de 1950 dio clases en la Universidad de Hong Kong y en 1966 "derrotó" a Robert Lowell al obtener la plaza como profesor de Poesía en la Universidad de Oxford, un puesto

al que tuvo que renunciar un año más tarde debido a su mal estado de salud. Publicó y escribió hasta el final de sus días. Murió el 20 de enero de 1974 a los setenta y siete años. Falleció en el campo, en Sudbury, Suffolk. Las flores que se depositaron sobre su tumba eran amapolas de Flandes.

Poco antes de su muerte escribió: "Toda la vida me han perseguido mis experiencias de la Primera Guerra Mundial y me parece que han sido muchos los días en que he vivido en ese mundo más que en éste". [62] La profecía que dejó al descubierto al elegir como epígrafe de *Sombras de guerra* el pareado de Bunyan

> ciertamente, cómo se organizan en orden de batalla
> lo recordaré hasta el día de mi muerte

por sí sola resultaba profusamente reveladora. Evidencia palmaria de ello se percibe en gran parte de lo escrito por Blunden, por ejemplo, en poemas como "1916 visto desde 1921" o "Cementerio de guerra" (1940). Pero a veces los residuos de la Gran Guerra se alojan en su obra de un modo más sutil, como en "Los patinadores de la medianoche" (1925), un poema que, a pesar de haber observado su escenario rural, su estructura y dicción tradicionales, y su sintaxis inequívoca e incluso exigente, contiene en su parte central una amenaza para la cual el término "modernista", tal como se entiende comúnmente, resulta bastante inadecuado:

> LOS PATINADORES DE LA MEDIANOCHE
> Las pértigas están metidas en los conos,
> el helado estanque acecha abajo,
> las puntas se alzan hacia los tronos
> de las estrellas, suenan abismos maravillados;
> pero ni siquiera la pértiga más alta allí, se dice,
> podría sondear el negro lecho de este estanque.
> ¿Es que la muerte no acecha
> dentro de esa agua secreta?
> ¿Lo que quiere es atrapar
> a los descuidados hijos de la tierra?

Con sólo un parapeto de cristal
por medio, tiene sus máquinas preparadas.
Entonces, grita la sangre, una y otra
gira, da vueltas, y restalla sobre ella,
muévete sobre esa pista de baile delgada y quebradiza,
utilízala como si la quisieras;
cortéjala, elúdela, danza,
y déjala odiarte a través del cristal.

Parapeto es la palabra que nunca habría formado parte de un poema de ese estilo antes de la guerra, aunque lo hubiese escrito Hardy. El enemigo "está ahí fuera", o "ahí abajo", siempre "ojo avizor" como un centinela perverso que no descansa, equipado con máquinas infernales. Uno se encuentra moderadamente a salvo, siempre que esté tras el parapeto, pero aquí el parapeto no es de tierra ni de sacos de arena sino de *cristal* . En sí misma, la vida campestre, a partir de ahora, estará siempre corrompida por la conciencia de la presencia del "enemigo"; de una nueva manera, uno será eternamente consciente de los peligros que entraña el enemigo.

Hablar de la Inglaterra rural como de "esta Arcadia" supondría expresar un considerable entusiasmo pastoril. Pero hablar de ello, como hace Blunden con bastante solemnidad, como de "esta genuina Arcadia", es defender una posición extraordinaria, aunque se haya escrito un ensayo titulado "La salvaguarda de Inglaterra" y se denuncie a los expoliadores comerciales de los campos en la década de 1930. [63] Y es que para Blunden el campo es algo mágico. Es tan preciado como la literatura inglesa, de la que es casi idéntico. No es difícil imaginar a Blunden, autor del estudio crítico *La naturaleza en la literatura inglesa* (1929), escribiendo el estudio suplementario: *La literatura inglesa en la naturaleza* . En *Sombras de guerra* , y una vez en Thiepval, dice: "El breve día fue absorbido por la doble penumbra" –una percepción que invierte

"el largo día se desvanece" de Tennyson ("Ulises")–, y la noche interminable que siguió "arrastraba su cenagoso transcurso" como si al igual que el autor estuviese familiarizada con la serpiente herida del *Ensayo sobre la crítica* de Pope, "que el lento transcurso arrastra y lleva consigo".

Para Blunden, tanto el campo como la literatura inglesa están "vivos" y ambos tienen "sentimientos". La guerra los amenaza por igual. Y el campo francés es casi igual. Que se encuentre despedazado de un modo brutal por el efecto de las bombas es un escándalo que bordea el asesinato. El *pathos* y la conmoción que produce es a lo que vuelve Blunden insistentemente en *Sombras de guerra* : "El césped, que la naturaleza había suministrado para la crianza de ovejas, era todo agujeros y mientras desaparecía uno de éstos, aparecían otros nuevos con gran ruido". Como dice un crítico: "Era el campesino [Blunden] [...] quien veía todo 'un campo encantador amenazado por una furia asesina', para el que la visión de una tierra fértil y productiva, en gran medida como la suya, arruinada por la desolación, era un tormento añadido". [64] Las ninfas y las hamadríadas que a comienzos de 1918 imagina escondiéndose en la, hasta entonces, intacta campiña situada al oeste del Somme, le resultan reales, quizás más reales de lo que le parecían las ninfas a Milton en *Il Penseroso* , cuyos refugios en el bosque se ven amenazados por el "hacha enfurecida". Los arroyos y bosques de estos espíritus temerosos se encuentran en el sendero por el que pasa la ofensiva alemana de marzo de 1918, y es su destino, y no el de él, lo que provoca la amargura de Blunden: "Para entonces ya podía conocer la guerra pero aún era dema-siado joven para experimentar la profundidad de su irónica crueldad". Más tarde, en el Japón, descubriría que su poema japonés más admirado era aquel en el que el poeta, al dirigirse a su pozo

para sacar agua y encontrar enroscado en el cubo a un dondiego de día recién brotado, decide buscar agua en otro lugar. [65]

La cultura literaria implícita en *Sombras de guerra* es de tal perfección, tan sensible y madura, que resulta sorprendente recordar que Blunden sólo contaba veintiocho años cuando comenzó a escribir esta obra, y treinta y dos cuando se publicó. Ya ha experimentado el sentido de la memoria de un anciano, como si fuese una obligación ritual. "Debo volver a aquel terreno", escribe en su "Preámbulo": "aquel terreno" es el pasado reflejado en un campo de batalla, expuesto para ser visitado y señalado en el mapa del mismo modo en que su frente de batalla aparecía trazado en el mapa por un Blunden más joven siete años antes. Y el párrafo que sigue, con sus barrocas dificultades mortuorias, es la sorprendente representación de un hombre joven:

> Una voz, quizás no mi voz, me responde interiormente. Me dice que volveré al terreno una vez más, hasta aquella hora en la que el desgarrado rostro de la agonía se temple y adopte la placidez de un precoz día primaveral; cuando tú, como Hamlet, tu príncipe de los pacíficos belicistas, entregues al fantasma un "*Hic et ubique?* , entonces cambiaremos nuestro terreno", y hacerlo entonces no será en vano; cuando te resulte lo más sencillo tomar en tus manos las manos de camaradas como E. W. T., W. J. C. y A. G. V., en cuya recobrada cordialidad no podría imaginarse una señal del asombro de la muerte o de una separación temporal.

Al vaticinar su propia muerte –¿cómo puede un asmático víctima del gas imaginar que podría contarlo medio siglo más tarde?– como una fórmula del casi-deseé-morir-en el campo de batalla, tiene la seguridad de que cuando lo consiga se volverá a reunir con los tres amigos del Christ's Hospital que estaban en su batallón: los jóvenes oficiales E. W. Tice, W. J. Colyer y A. G. Vidler, que se han transformado en espíritus santificados cuya delicadeza él por fin podrá recobrar. "Volver al terreno una vez más": ése es el ejercicio memorístico concebido como un acto de reconocimiento militar, del mismo modo en que más adelante, en *Som-*

bras de guerra , Blunden (el antiguo "oficial de reparaciones sobre el terreno") lo imaginará como semejante a la excavación de zapas en la tierra de nadie. Pero los actos de evocación son "las zapas del retroceso", las excavaciones que no avanzan pero retroceden, que son como madrigueras dentro de un paisaje desgarrado que tan pronto resulta familiar como totalmente desconocido.

Al contrario que *Las memorias de George Sherston* y *Adiós a todo eso* , *Sombras de guerra* habla menos de su autor que de la experiencia del 11° Batallón del Regimiento Real de Sussex, en principio "un batallón feliz", pero aquel cuyo historial pudiera describirse como el de una serie de horribles decepciones que se sobrellevan con valentía. No hay mención alguna a la infancia de Blunden, en parte porque aún es un niño durante la guerra. Se hace llamar a sí mismo "un oficial colegial". Cuando su remembranza comienza con las palabras "No quería ir", se refiere a zarpar e ir al frente. Ya se encuentra en el Ejército, se le ordena acompañar a los reclutas y unirse a su batallón cerca de la línea de fuego. Estamos en la primavera de 1916, al lado de Festubert, Cuinchy y Richebourg, donde los dos primeros meses no son tan malos. Pero el 30 de junio, cerca de La Bassée, el batallón sufre el primero de los cuatro encontronazos nefastos, que finalmente destruirán la compañía, cuyos hombres se limitarán luego a asentir resignadamente con la cabeza y a los deberes de la instrucción. Los otros tres ataques son los de Hamel, el 3 de septiembre; el de Thiepval en el Somme, a finales de octubre y comienzos de noviembre; y, por último, el de julio de 1917 en Ypres, que daría comienzo a la ofensiva de Passchendaele. Blunden experimenta una pérdida de inocencia progresiva pero inexorable, y no porque él sea Blunden, o un poeta, o porque sea tímido o sensible, sino porque forma parte de un batallón.

Todo da comienzo con bastante optimismo, con una fantasía que recuerda a la de Laurence Sterne, pero apuntalada por la flema británica: "Por entonces había algo con respecto a Francia que me parecía peligroso, a pesar de todos los seductores artículos periodísticos". Pero en Étaples ya se presagia lo malo. El bastón de ébano de Blunden, "que venía [...] a ser mi báculo de peregrino", es robado; y el instructor en el manejo del lanzagranadas, justo después de anunciar que "llevo aquí desde 1914, y nunca he sufrido accidente alguno", vuela por los aires junto a la mayor parte de sus "alumnos". En el frente, al incorporarse a la Compañía C de su batallón, Blunden al principio no acaba de creer que se esté profanando el paisaje campestre: "Por la tarde, cuando miré hacia el este [...], sólo vi los verdes campos, los árboles con ciruelas de color gris verdoso y los altos tejados en la distancia; en esta zona parecía como si el frente no fuese más que una interrupción del feliz paisaje". Pero esa misma noche, al dirigirse a la primera línea y como indican los símiles que utiliza, cae en la cuenta de que se adentra en un perverso escenario rural: "Me rozaron el oído varios frenéticos zumbidos como si fueran insectos" (más adelante, las balas zumbarán "como mosquitos"). Y la luz del día le hace acercarse más a la realidad. Aunque la mañana estuviese "despejada, soleada y levantase el ánimo", sobre el terreno, los acontecimientos no guardan relación alguna con ese mundo bucólico y benigno. "En algunas partes de la trinchera [...] había calaveras por todos lados." Muy poco después Blunden dice que ahora ha perfeccionado su visión de la guerra: la considera con una maravillada ironía ("Esto no es lo que se nos había dicho antes"), y la invocará como modelo y medida de los aspectos preferidos de la literatura pastoril: "Sobre la azulada y adormecedora niebla de la noche, propicia para el ruiseñor, la campanilla de las ovejas y las cascadas, se le vino encima el extraño fenómeno del fuego". Algunas de estas yuxtaposiciones son así de

manifiestas, pero muchas son de una sutileza tan admirable que resultan increíbles. Como la crítica de un odiado general al informe escrito por un oficial sobre una patrulla: "Demasiado florido para tratarse de un parte militar". Y sería un error tratar a Blunden con aire de superioridad, pensando que el tono de esas yuxtaposiciones es previsible. Dice que "no muy lejos de la aldea de Festubert había un muro de ladrillo rojo cubierto por árboles frutales"; pero era mera ilusión. Parte del muro, "que no era más que madera pintada, al poco rato se abrió de golpe, y apareció una batería de campo que apuntaba brutalmente y 'disparaba'". En este caso, el escenario teatral va unido a la afición por lo pastoril que imagina la comprensión de la guerra como un travestimiento –esta vez humorístico– de la naturaleza.

Es mientras Blunden disfruta en el oasis pastoril del "curso sobre gas" que se imparte en la retaguardia cuando se nos dice que antes de la guerra su ordenanza era jardinero, ¿qué otra cosa podía ser? Y es que este hombre tiene su particular modo de resistir poético-arcádicamente a la guerra. Más adelante descubrimos que cuando se cierne la amenaza de las circunstancias más desagradables recurre a cantar "Debes regarme a besos si quieres que mi amor crezca". Mediante tal originalidad, Blunden disfruta de un descanso de unas cuantas semanas en medio de esa "tranquilidad de rectoría campestre y césped fresco". Pero poco después deberá reincorporarse a su batallón en las trincheras cerca de Cuinchy, y mientras se dirige al frente observa el modo en que "la situación de guerra comenzaba a deformar el paisaje": cierto es que en la última taberna no se ven rosas sino "cráteres abiertos por el efecto de las bombas en torno a la puerta". En Cuinchy es donde por primera vez nos habla de que hay un sol que "dora", que en este caso son los sacos de arena durante el período de máxima alerta. Más adelante, el sol dorará el alambre de espino, y en Poperinghe parece que una fiesta-concierto (bautizada con el

nombre de "Rosas rojas") con su vigorosa jovialidad "dora las nubes del destino". El dorar es un tipo de recurso burlesco pastoril que se remonta a *La semana del pastor* (1714), de Gay, donde mientras amanece

> los rayos de sol resplandecen presagiando la jornada
> [de trabajo,
> y doran el techo de bálago del granero del Bueno de Hodge.
> ("Lunes")

Ya que dorar no es más que cubrir de oro una superficie –o más a menudo de un sucedáneo del oro–, es como si se anunciara su falsedad o (como el techo de bálago del Bueno de Hodge) la falta de propiedad de ese tratamiento. Para Blunden, dorar una cosa, al tiempo que es un auténtico motivo pastoril de ennoblecimiento y "enaltecimiento" de los objetos corrientes o inferiores, tiene también el significado de "ponerlos en su lugar" porque revela su artificiosidad, su estar fuera de lugar, su anomalía, su crueldad o su errónea fatalidad.

En Cuinchy, Blunden dice: "Comencé a comprender la marcha de la guerra". Es una marcha –a nadie le gusta, nadie se responsabiliza– hacia una destrucción insensata y llevada a cabo sobre el trasfondo de lo insoportablemente bello:

> Sobre la Vereda del Arroyo Frío, donde la trinchera de comunicación principal, las altas amapolas rojas, las plantas de maíz azules y blancas y las cizañas llenaban el camino hacia la destrucción, las flores de repollo amarillas aparecían aquí y allí, con una refulgencia nauseabunda. [...] Luego el terreno quedó arrasado e inmundo. El aliento venenoso de las recientes explosiones estaba en todas partes y el barro, que ahogaba los estrechos pasadizos, nos apestaba mientras lo pasábamos. [...] En Cuinchy hacía falta mucha cal.

Pero lo peor está aún por llegar. Cerca de Richenbourg, tras un ataque fracasado, la inocencia de Blunden y de su batallón toca a su fin: "En lo más profundo del ánimo de los supervivientes se extendió la amarga convicción de que la muerte no servía para nada".

A estas alturas, Blunden es ascendido a "oficial de reparaciones sobre el terreno", cuya labor consistía en llevar a cabo (básicamente por la noche) una parodia de las tareas diarias de campo –hacer un poco aquí y allá, apuntalar, zanjar y vaciar–; él lo llama "un trabajo honesto". Esta vez el batallón se traslada al Somme en agosto de 1916. Cerca de Hamel, la trinchera de comunicaciones, que sardónicamente se denomina la Escalera de Jacob, es tan larga que parece prolongarse desde el pasado bucólico (la retaguardia) hasta el presente industrial (el frente):

> Los arbustos frondosos y los altos hierbajos verdes y amarillos se doblaban hacia adentro al bajar bruscamente hasta el verde valle junto a Hamel, y por allí todavía resplandecía el semblante de la paz y de la inocencia. Se divisaba una vaca con un cuerno torcido y por algún lado podía aparecer un carro de bueyes.

Pero a medida que se avanza, uno se da cuenta de lo "singular y poco pastoril de las trincheras que estaban más adelante":

> Casas en ruinas con vigas desnudas, el yeso desprendido a medias y los marcos de las ventanas colgando, descansaban sobre una parte del cerro, desolado y lamentable [...]; las trincheras parcialmente llenas se extendían por debajo de las casas junto a jardines que mostraban los terrores al descubierto, contando la historia de un salvaje bombardeo.

El devastador ataque del 3 de septiembre en Hamel deja una vez más "muy debilitado" al batallón. Su estado es equivalente al del pueblo de Englebelmer, que está detrás de las líneas, donde el batallón se retira para "reorganizarse". Englebelmer, que en el pasado era un "pueblo encantador", ahora "se adentra en un período oscuro. El fuego de la artillería pesada levantaba la tierra cubierta de árboles cargados de manzanas. Las confortables casas habían sido demolidas, hechas añicos, y los senderos y las entradas estaban amordazados por los cascotes, el yeso y el maderamen". Otra víctima es el tranquilo pueblo de Auchonvillers. Desde la lejanía, está enmascarado por los setos, los arbustos y los huertos de frutales que lo rodean, pero el centro está hecho un asco: "Y sin em-

bargo, ese corazón sangra". Pero aún quedan cosas peores por ver cuando pasamos por el camino que atraviesa el pueblo, el mismo campo de batalla de Beaumont Hamel. Lo mejor es dar la vuelta y contemplar un Auchonvillers víctima de los cañonazos, o como dice Blunden: "Gira, Amarilis, gira; de este modo, y gracias a las ruinas y a las ramas llenas de frutos, se salvaguarda la privacidad del turista".

Tras pasar un mal rato en Thiepval en octubre y noviembre, el batallón se dirige una vez más hacia el norte, hacia Ypres, aunque "no somos los 'mismos' que durante el radiante y polvoriento verano caminábamos por el verde valle, que hasta entonces había sido un lugar frecuentado por los espíritus frondosos y las ninfas acuáticas de ojos azules, y ahora es la viscosa herida de la naturaleza con púas de hueso ennegrecido". Pero la capacidad de recuperación del batallón resulta extraordinaria, y aunque conocía su destino, "se oyeron improvisaciones y canciones tan alegres en el cuartel general de la compañía y en las cocinas del cuartel que parecían saludar al saliente como si se tratase del jardín de Adonis". En Ypres, a Blunden lo trasladan al cuartel general de la brigada como oficial de inteligencia. En gran medida su cometido consiste en esbozar preciosos mapas del campo, en los que ahora yacen millones de cadáveres y de cráteres producidos por las bombas. Pero en primavera vuelve al batallón, que esta vez está preparándose para la ofensiva del cerro de Pilckem.

Como él nos dice, "con el instinto sublevado en contra del inevitable castigo que le iba a llegar". El batallón se refugia "en estado de alerta entre los familiares bosques al oeste de Vlamertinghe". Pero ya no son los mismos que eran cuando el batallón se escondió en ellos durante los días relativamente "arcádicos" de 1916. Su espíritu de los bosques ha sido víctima de los bombardeos una y otra vez, como el resto de la gente, y "al genio se lo tu-

vieron que llevar en camilla". Esta vez los caminos rurales están formados por tablones grasientos en vez de tierra, de raíles que se entrecruzan en el saliente, con las municiones y las provisiones almacenadas por todos lados, y hasta con las "anguilas, los besugos y los marineros" muertos en los arroyos. Los han bombardeado y gaseado.

La ofensiva del 31 de julio de 1917 tiene un buen comienzo, y Blunden, al pasar por unas destrozadas trincheras alemanas, las contempla con especial conmiseración, al ver que "por lo general se trataba de simples matorrales, de zarzas, de vallas para rediles". Pero pronto la lluvia entorpece la ofensiva y "una esplendorosa esperanza más, que horas antes se expresaba con gritos de júbilo, termina estancándose en el fango". Ya de vuelta a Poperinghe, en vez de oler a violetas huele a gasolina.

Está obsesionado con "la creciente intensidad y el impulso barredor de las fuerzas de la destrucción". Antes, encargarse de las raciones nocturnas en un sector tranquilo casi podía ser una actividad pastoril, pero ahora la escena es diabólicamente antipastoril y está dominada por detalles como el de la "tierra fangosa", "un estanque inundado de agua sucia", "las lanzas de los árboles", y el sempiterno "camino de tablones". Dejar ese sector supone hundirse en un pantano hasta las axilas, aunque permanecer en él significa "sobrellevar un bombardeo artillero implacable y preciso". Ahora, hasta la destreza ha pasado a formar parte del pasado. A lo largo del camino que lleva hacia Kemmel "se erigía una columna de tocones cortados entre los que nuestras autoridades dedicadas a la poda habían introducido clandestinamente, en tiempos pasados, uno o dos de acero, que ahora [como el 'veterano' de la *Vanidad de los deseos humanos* , de Johnson] se movían lenta e innecesariamente por el escenario, con una pintura verde y unos troncos cilíndricos fuera de temporada". Es demasia-

do tarde para agudizar el ingenio: ahora la guerra se ha convertido en "un mar muerto de lodo", lluvia, carne humana putrefacta, moscas, incesantes bombardeos, un pavor que no ceja en el empeño, y amigos extintos.

El peor momento vivido por Blunden tiene lugar al sur de Ypres en una posición determinada que forman dos fortines. Su pelotón de miembros del equipo de señales se encuentra en uno de ellos, el adjunto, el médico y sus hombres están en el otro. Los fortines sufren un intenso fuego artillero, y justo después se comprueba que la trinchera que los une está llena de cadáveres. El adjunto reparte una flemática invitación para cenar en su fortín, y nada más volver, un obús penetra por su puerta, acabando en el acto y de una sola estocada con su vida, la del médico, la de los heridos y la del resto de los presentes. "Señor, no se acerque, es terrible", le dice el jardinero-ayudante a Blunden. Cuarenta hombres vuelan por los aires de golpe. A Blunden le obsesionó ese episodio durante el resto de su vida, como revela en poemas como "El tercer Ypres" y "La bienvenida". Tras haber sufrido más de 280 bajas entre muertos y heridos, por fin el batallón es relevado para que pueda recuperarse en la retaguardia, y Blunden especula irónicamente en torno a los supervivientes, que finalmente morirán en marzo de 1918, justo en ese mismo terreno. No escribe: "Algunos estaban destinados a luchar y morir poco después en ese mismo terreno", sino: "Algunos estaban destinados a luchar y caer". Ya no son hombres. Son como las frutas del huerto de *El mercader de Venecia* , donde Antonio descubre que,

> [...] las frutas más frágiles
> son las que caen antes a la tierra [...],
> (IV , i, 115-116)

o la fruta de George Meredith en "Canto fúnebre en el bosque":

> Y vamos
> y caemos como los frutos del árbol

hasta nosotros,
incluso así.

O son como las flores de *Rubaiyat* de Fitzgerald, un poema que –prefigurando la tradición de la forma en que se alimentaban las amapolas de la Gran Guerra– nos descubre que las flores rojas o purpúreas se nutren de las gotas de sangre que se encuentran bajo tierra:

A veces pienso que nunca crece tan roja
la rosa como donde enterraron a un César desangrado;
que todos los jacintos del jardín
caen en su regazo de una cabeza que antaño
[era encantadora.

Ahora Blunden está exhausto, más bien ineficaz, se muestra irritable con sus superiores y no se encuentra bien en absoluto: ha inhalado demasiado gas, lo que ha agravado su asma. En la primavera de 1918 le destinan a Inglaterra, donde sirve durante el resto de la guerra en un campamento de instrucción militar. Es cuando finalmente se aleja de la guerra y atraviesa el hasta entonces intacto paisaje campestre que se encuentra muy a retaguardia de la primera línea cuando propone su último contraste pastoril, con el que finaliza el libro, lleno de patetismo e ironía:

> ¿Habrá paisaje campestre más encantador cuando reposa, más seductor de náyades y ninfas, más incapaz de soñar con un arma? En aquel momento yo tenía la fortuna de rebosar alegría. [...] Yo venía de aquel inocente bosque y no podía imaginarme que Buiresur-Ancre llegaría a parecerse a la catastrófica zanja de ferrocarril junto a la Colina 60.

A pesar de la experiencia adquirida, especialmente en los fortines, Blunden es un inocente. Sólo un hombre inocente hablaría "de ese inocente bosque". Pero la frase siguiente, la soberbia oración final, lleva implícito lo que constituirá la caída de Blunden. Su caída tendrá lugar fuera de los confines del libro, de tal modo que éste conservará su inocencia. La caída no viene a ser más que la siguiente: descubrir que lo que quedaba de Picardía ha queda-

do asolado. Para Blunden eso supondrá el Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal. Pero en el (engañoso) momento presente, "ningún mal agüero levantaba su cabeza de serpiente para envenenar" –y, obsérvese, no a "mí" sino– "a un inofensivo joven pastor que vestía la guerrera de un soldado". Y el libro finaliza con ese distanciamiento objetivo, esa visión apartada y tierna de una tercera persona tremendamente vulnerable.

O casi termina así. Hay una adenda de 31 poemas (32 en la edición de 1956, donde se añade "La vuelta del nativo") que, siguiendo la forma pasada de moda y regresiva de Blunden, lleva por título "Un suplemento de interpretaciones y variaciones poéticas". Casi la cuarta parte de estos poemas describen oasis pastoriles como indicador irónico de cómo son las cosas más allá. Blunden recrea un oasis pastoril fiel en "La equivocación del centinela". El batallón ha dejado el frente y se retira para descansar a un pueblo que ha quedado milagrosamente intacto, tan a salvo de la guerra que ni siquiera la naturaleza ha olvidado que se supone que debe ser amigable con el hombre:

> Los racimos de cerezas invitaban a cada brazo,
> el arroyo corría serpenteando con juguetona espuma.
> Y cuando los centinelas estaban ante el portal principal,
> el paisaje pastoril que los rodeaba les animó a olvidar.

Tan benigno y casero era el escenario que uno de los centinelas, un antiguo vaquero, se olvidó de dónde estaba –o lo recordó– y cambió su fusil por una vara:

> saliendo al camino, como un guardabosques,
> el guerrero antes pastor midió
> su "rifle y lanza" romos,
> bajo su brazo la vara marrón y fuerte;
> con paso tranquilo y bendita seguridad,
> una filosófica sonrisa en los labios.

Demasiado bueno para que durara. Un minuto después

un automóvil embanderado apareció como un signo de mal
[agüero;
el congestionado monarca, enfurecido y chillón,
envió al pobre centinela a buscar su fusil
para que fuera otra vez "el terror de los hunos".

Un elemento constante en sus poemas es el equivalente a la reimposición de la "guerra" en el centinela pastoril por parte de los oficiales del Estado Mayor: es decir, la insistente desgracia de los inocentes, de las casas de campo modestas y de los árboles. "Una casa en Festubert", señalada con un apóstrofo como "El alma triste", ahora no es nada "más que una herida": la "Quinque Rue" flanqueada por "árboles cruelmente desnudos o partidos en dos". Hay una libre transferencia entre los sentimientos que evocan las granjas y los árboles despedazados y los que evocan los cuerpos despedazados. En otra persona, haría sospechar una carencia de interés por la miseria específicamente humana. Pero ése no es el caso de Blunden: su enfoque de una naturaleza mutilada, siempre en términos e imágenes humanas, indica que la compasión siempre ha estado presente.

Cuando ya se ha dicho todo, es la calidad literaria de *Sombras de guerra* la que prevalece en el lector. No puede olvidarse su sentido rítmico ("En los árboles de Festubert sonaba melodiosamente la brisa veraniega") ni su sutil e ingeniosa confianza en la etimología: "Al no tener otra cosa que hacer más que esperar, el oficial y yo nos sentamos en la trinchera [...] estudiando el curso de las estrellas". Por otro lado, el punto débil de Blunden está en que calcula con tal precisión y excesiva minuciosidad que de vez en cuando le lleva al tono de superioridad de un maestro de escuela. Jocosidades como "mine host", [4] o exaltadas expresiones como *adumbrated* , [5] de una burlesca pedantería, son las fatales Cleopatras de Blunden. Su manera de utilizar el lenguaje es tan arcaico como "moderna" es la de Graves: abundan las personificacio-

nes (Fantasía, Imaginación, Guerra, Desprestigio, Orden, Alegría) que actúan como deidades clásicas "desplazadas", otorgando a la prosa una dimensión de burla épica que recuerda al siglo XVIII . El uso constante de alusiones y citas revela una mente que gira en torno a un pasado que no es ni militar ni político, sino únicamente literario. El estilo está cargado de preguntas y exclamaciones retóricas, con apóstrofes no del todo dichos en serio y que recuerdan a Sterne. De este modo se dirige a una agradable habitación en la casita de campo de una granja que se encuentra en retaguardia: "Pequeña y pacífica, ¿aún te tienes en pie? Frío lugar retirado y apacible, alacena paradisíaca terrenal, iluminada con el verde de las hojas para ver pasar la poesía, temo en demasía que tu ruina fue 1918". Y los momentos de arcaísmo, que incluso vuelven más atrás que Sterne y se remontan a sir Thomas Browne, Robert Burton e Isaak Walton, que se quejan de los campesinos de un modo muy parecido a como lo hace Blunden irónicamente de la infantería: "No hay modo de tener contentos a tus antiguos soldados de infantería. Ataque o haga como que ataca, en ambos casos parece poco dispuesto".

Pero en Blunden el arcaísmo es algo más que una pedantesca reacción mental involuntaria. Se implica directamente en su significado. Se centra de un modo constante, tanto en lo referente al lenguaje como al paisaje, en la Inglaterra preindustrial, el único depósito de criterios para medir completamente la, por otro lado, inefable estupidez que supone la guerra. En un mundo en el que la calidad literaria del estilo de Blunden es claramente una antigualla, cada palabra de *Sombras de guerra* , cada cadencia, cada alusión y prosopopeya cómica, pueden considerarse como un ataque a la guerra y al mundo que eligió dirigirla y continuar con ella. El estilo de Blunden es su misma crítica. Nos sugiere cómo sería el mundo moderno ante una sensibilidad genuinamente civilizada.

¿Pretende Blunden "fugarse" al pasado? Si es así, que lo haga. Pero no creo que así sea. Más bien se siente comprometido con la guerra, escogiendo, para combatirla, armas procedentes de la armería del pasado que parecen más adecuadas para resistir el paso del tiempo. A su tímida manera toma partido total y emocionalmente con la oposición. Esto es lo que parece entender H. M. Tomlinson cuando nos dice acerca de *Sombras de guerra* : "Hay algo en el relato de Blunden que supera lo singular. [...] La mirada de este poeta no da vueltas frenéticamente. Tiene un brillo acerado". [66] Ahora podemos entender hasta dónde pretende llegar Blunden cuando en su "Preámbulo" manifiesta que teme "que nadie lo lea. [...] ¿Nadie? Seguro que algunos, pero no muchos. *Ni lo entenderán* ".

Los escritores que han escrito sobre la guerra refugiándose por completo en los contrastes arcádicos corren el tremendo riesgo de recurrir a los sentimientos de un calendario artístico-sentimental:

> Las rosas que adornan la puerta
> me hacen que quiera más a mamá.

Y por eso el arrojo literario de Blunden parece tan admirable. El rasgo distintivo de *Sombras de guerra* destaca más cuando advertimos lo que podría ser pero no es. Como canta Edgard A. Guest en 1918, en "Lo que hace grande a un soldado",

> Son las lilas junto al pequeño pórtico, roja la hilera de tulipanes,
> también las peonías y los pensamientos, el envejecido parterre
> [de las petunias,
> el prado sobre el que juegan sus hijos, las rosas en el muro:
> eso es lo que hace grande al soldado. Lucha por todos ellos.
>
> * * *
>
> ¿Qué ve el valiente soldado a través del humo de la batalla?
> El pequeño jardín que está en la lejanía, los manzanos que
> [florecen.

Lo que hace Blunden es seleccionar términos muy parecidos y que no expresen lo que se dice más arriba. Al hacerlo, lo arriesga todo. Creo que al final se lleva el gato al agua.

VIII
LOS MUCHACHOS SOLDADOS

MARTE Y EROS

Tras estudiar el asunto durante siglos, los antiguos llegaron a la conclusión de que Marte era uno de los amantes de Venus. Y algunos sostenían que Eros era su hijo. Desde la Antigüedad, todos los que han pasado tanto por la guerra como por el amor saben que entre ambas cosas se da una curiosa relación. El lenguaje relativo a una ofensiva militar –*asalto* , *impacto, arremetida* , *penetración* – siempre se ha solapado con la importunidad sexual. El ingenio del siglo XVII , tan consciente de su herencia clásica, hubiera padecido de debilidad si careciera de la imagen principal de "morir" en el regazo del "enemigo".

La guerra y la sexualidad también están unidas de otros modos más literales. Desde el principio se da por sentado que una campaña militar garantiza poder violar y saquear. Un período prolongado sin sexo hace necesarios burdeles oficiales. Durante la Gran Guerra, los de las "luces azules" correspondían a los oficiales y los de las "luces rojas" a la tropa. Una situación crítica y la proximidad de la violencia siempre fomentan la debilitación de las inhibiciones, dando como resultado un hedonismo y una lascivia especiales. Y, por supuesto, también un afecto más intenso. Tal como lo define Auden en *La edad de la ansiedad* (1947): "En tiempos de guerra, hasta las muestras más crudas de afecto positivo entre las personas parecen extraordinariamente bellas. Es como una noble señal de paz y misericordia, de las que el mundo está tan desesperadamente necesitado". [1] Y tampoco importará mucho el género de la persona amada. Goronwy Rees nos cuenta que durante la Segunda Guerra Mundial: "Guy [Burgess] volvió a casa con una serie de muchachos, jóvenes, soldados, marineros, avia-

dores, gente con la que había ligado de entre los miles que se agolpaban en las calles de Londres [...]; y es que, como observó Proust, detrás de las líneas la guerra genera un florecimiento tropical de la actividad sexual, que se complementa con la carnicería que tiene lugar en el frente". [2] Por un lado, el público asesinato en masa permitido y, por el otro, el ilícito amor secreto e individual. Una vez más, una severa dicotomía.

Y aún son más secretas e íntimas algunas relaciones entre la guerra y la sexualidad. Hay numerosos testimonios que relacionan la masturbación y el exhibicionismo con los miedos y excitaciones de la lucha de la infantería. Quizás las amenazas prolongadas a la integridad del cuerpo elevan la conciencia de uno mismo y el amor propio. Cuando Christopher Isherwood comenzó a masturbarse precozmente, a los seis años (alrededor de 1910), sus fantasías se transformaban en una viñeta desarrollada en un campo de batalla: "Se veía a sí mismo tumbado y herido, sobre el campo de batalla, con su ropa parcialmente desgarrada, atendido por una mujer. [...] Esta fantasía tenía un estilo totalmente exhibicionista; lo que le excitaba sexualmente era verse desnudo". [3] Wilfred Owen parece sugerir que hay algo ambiguamente exhibicionista en exponer el cuerpo a las balas y a los obuses cuando en mayo de 1917 le describe a su hermano Colin la "sensación que provoca saltar de la trinchera", guardándose de utilizar ciertos términos al narrarle sus sensaciones a su madre: "Se percibía un alborozo extraordinario", nos dice, "al caminar lentamente hacia delante y exponernos abiertamente". [4] Lo que él parece dar a entender se explora de un modo exhaustivo y honesto en la minusvalorada novela de James Jones sobre la campaña de Guadalcanal, *La delgada línea roja* (1962). Tras una intensa y arriesgada acción de infantería contra los japoneses, el héroe de Jones, John Bell, se pregunta por qué realmente le ha gustado "exponerse" a

un peligro de muerte. Después recuerda momentos en los que estaba en casa durante su adolescencia, cuando se arriesgaba abiertamente a que lo descubriesen masturbándose. En concreto, recuerda una ocasión: había dejado muy lejos de él su ropa en un bosque para no poder recuperarla rápidamente en caso de que le vieran; luego, se quedó de pie tras una pantalla de hojas y comenzó a masturbarse a unos cuantos pasos de un grupo de desconocidos. Ahora,

> se arrastró por [...] un saliente de Guadalcanal, [...] John Bell se detuvo y miró fijamente, transido por una revelación. Y la revelación, que era consecuencia de su viejo recuerdo [el de masturbarse en el confín del bosque] [...], era la de su servicio como voluntario, su primera escalada a la depresión en el saliente, hasta su participación en un ataque frustrado, y todas eran –de alguna manera que no alcanzaba a entender del todo– revelaciones sexuales, y de modo muy parecido, tan sexual como el suceso aquel de su infancia.

Tras esta "revelación" comienza a preguntarse: "¿Le ocurrirá lo mismo al resto? ¿Será que *toda* guerra es básicamente sexual? [...] ¿Una perversión sexual de algún tipo? ¿O es un complejo de perversiones sexuales? Eso la convertiría en una tesis curiosa y Dios salve a la raza". [5] Lo que plantea Jones, y en los términos en los que lo hace, esencialmente no difiere de Graves, quien en "Rememorando la guerra" (1938) recuerda la exaltación que él y los otros sintieron al comenzar la Gran Guerra, y recuerda esa satisfacción a través de imágenes de tempranas erecciones y eyaculaciones:

> nosotros [...] mostramos
> lengua jactanciosa, puño cerrado y valiente verga.
> Las enfermedades comunes no estaban de moda,
> de nuevo era joven la muerte: sola dueña
> de la muerte saludable, del prematuro espasmo del destino. [1]

Dada la asociación entre la guerra y el sexo, y dadas la privación, la soledad y la alienación características de la experiencia de un soldado–su necesidad de recibir afecto en un mundo casi

sin mujeres–, no nos sorprenderá encontrar tanto la realidad como la llamada de la experiencia en el frente repletas de aquello que podríamos llamar homoerotismo. Utilizo ese término para dar a entender una forma sublimada (por ejemplo, "casto") de homosexualidad temporal. En el frente apenas había una homosexualidad activa y explícita. Más bien lo que encontramos, especialmente en la actitud de ciertos jóvenes oficiales hacia sus hombres, es algo más del tipo de "idealistas", apasionados "enamoramientos" donde no hay contacto físico, lo que la mayoría de los oficiales han experimentado en un colegio privado. Ya hemos visto la devoción de Sassoon por Dick Tiltwood y hemos podido observar cómo constituye un cambio hacia un nuevo teatro de pasión, como ocurre con Graves con su "Dick" en Charterhouse. Lo que inspiraba esa clase de arrebatos amorosos era –como siempre– una hermosura a lo fauno, la inocencia, la vulnerabilidad y el "encanto". El objetivo era el afecto mutuo, el amparo y la admiración. En la guerra, al igual que en el colegio, estos apasionamientos eran antídotos contra la soledad y el pavor.

¿Tienen los británicos un talento especial para esta clase de arrebatos amorosos? Alguien que se interese por los ilustres escritores de finales del siglo XIX y principios del XX podría sentirse inclinado a pensarlo al toparse con Wilde, Samuel Butler, Edward Fitzgerald, Housman, Hopkins, Symonds, Strachey, Edward Marsh, William Johnson Cory (autor de "La canción del paseo en barca de Eton"), Hugh Walpole, John Maynard Keynes, E. M. Forster y J. R. Ackerley. Incluso figuras marcadamente varoniles como Cecil Rhodes y sir Richard Burton mostraron emociones homoeróticas, y del mártir de Jartum, el general Gordon, Strachey dice: "Tenía una afición especial por los niños. Se rodeaba de harapientos árabes de la calle y de duros marineros. Tenían plena libertad para moverse por su casa y jardín; por las noches le visitaban para recibir consejo y lecciones; él los ayudaba, les encontraba tra-

bajo y cuando salían al mundo, se escribía con ellos". [6] Del piadoso lord Kitchener la reina Victoria dijo en cierta ocasión: "Dicen que no le gustan las mujeres, pero yo sólo puedo decir que conmigo fue de lo más amable". [7]

J. R. Ackerley, que durante la guerra mandaba un pelotón del 8° regimiento de los East Surreys, es una autoridad en esta materia y deberíamos prestar una atención especial al escrupuloso testimonio que nos presenta en *Mi padre y yo* . Mientras estaba en el Ejército, al parecer, logró sublimar su homosexualidad hasta convertirla en algo puramente estético e "ideal". Durante la guerra, nos dice: "Nunca he conocido a un homosexual adulto reconocible o que se identificase como tal [...]; con sus relaciones entre hombres, para mí la guerra no fue más que una prolongación de mi paso por un colegio privado". [8] Las amistades eran castas. La tropa equivalía a los mozalbetes, y tal como ocurría en el colegio, normalmente se les solía admirar a distancia, como Ackerley con el "joven Thorne", un guapo muchacho de su pelotón.

> Por supuesto, ahora yo también le echaba el ojo a las clases trabajadoras. Podías encontrarte a muchos guapos muchachotes tenderos o granjeros entre los soldados rasos que se hallaban a tus órdenes. Yo adjudiqué una temprana muerte sentimental o heroica en mi nauseabundo verso a una serie de bellos e intocables suboficiales y soldados.

A Ackerley siempre le resulta importantísimo sentirse cerca de la belleza masculina, pero sobre todo le resulta importante cuando uno está solo y su integridad física corre peligro:

> Normalmente yo siempre elegía a los sirvientes y mensajeros por su aspecto físico; lo cierto es que esta tendencia que había en la guerra de estar rodeado de los soldados más bellos era algo que también se advertía en otros oficiales; si llegaron a aprovecharse de esta posición de cercanía, homogeneidad y relación casi paternal más de lo que yo me atreví, eso es algo que no sabría decir. [9]

(R. J. E. Tiddy, un teniente de la Infantería Ligera de Oxfordshire y Buckinghamshire, confesó "el sacrificio" que le supuso elegir como sirviente a un joven con un aspecto físico de lo más "vul-

gar". Pero pudo deleitar su vista con la presencia constante de un guapo suboficial, al que encontraba "seductoramente atractivo".) [10] Hubo un oficial de alta graduación perteneciente al Estado Mayor de la brigada que antes de un ataque se le insinuó al mismo Ackerley y le propuso un trabajo sin peligro en la plana mayor: "Me rogó que lo aceptara. Él siempre había sentido debilidad por mí, creo, dado que entonces era un bello jovenzuelo. [...] 'Ya has hecho lo tuyo', dijo con dulzura". [11] Dado el ambiente reinante, parecería de lo más natural que fuese en el frente occidental, y a comienzos de la guerra, cuando W. Somerset Maugham tropezó con el joven conductor de ambulancias norteamericano Gerald Haxton, que pasaría a convertirse en su compañero de por vida.

Básicamente eran miembros de las clases sociales media y alta, que ya estaban predispuestos desde su estancia en colegios privados para esos amoríos, y "los saludaban con alivio". Como recuerda J. B. Priestley, se trataba de un "modo de vida enteramente masculino y sin enredos femeninos". [12] Como hemos podido observar, había quienes extendían ese afecto y ampliaban su pasión hacia grupos enteros de hombres. Montague informaba que "algunos de los jefes de más alta graduación, al igual que los demás oficiales, aman con una pasión tal que superan el amor de las mujeres; 'los hombres amados' de los que oí hablar a un oficial, ligados al Estado Mayor y a la base como consecuencia de heridas en la cabeza, hablan casi con un deseo plañideramente doloroso, del mismo modo en que los caballos relinchan por un amigo". [13] Pero la tradición de los "camaradas" y los "compañeros" fomentaba las relaciones sentimentales entre la tropa, que por su intensidad y castidad se asemejaban mucho a los enamoramientos a los que se entregaban sus superiores. Anthony French tenía una inmensa pasión por su "Bert", el soldado Albert William Bradley, "un joven soldado de cabello rubio" que murió el 15 de septiem-

bre de 1916 mientras French acunaba su cabeza. Cuando French conoció a Bert, dice: "Me gustó su rostro. Era aniñado, de tez pálida y ligeramente ojeroso. Su frente era alta y amplia y sus labios formaban una curvatura caprichosa que parecía obligar a que la mejilla formase un hoyuelo". [14] El día del armisticio, tras quedar a solas en un campamento desierto de Wimbledon, French decide escribir una "carta" a Bert:

> "Mi querido Bert, éste es *tu* día y me acuerdo de ti más que nunca [...]." Le escribí y escribí hablándole de todo aquello de lo que le gustaría oír hablar. [...] Mientras lo hacía, me sumí en una profunda tristeza. [...] Bosquejé unos cuantos versos de un poema lírico de un sentimentalismo puro que hablaba de una amistad y de lo que ésta había significado para mí. Terminaba de este modo
>
> [...] una hora feliz
>
> estar a solas contigo, mi amigo,
>
> eso sería el cielo para mí. [15]

Aunque el curso normal de ese sentimiento de encariñamiento protector iba de superior a subordinado, a veces la situación se invertía y eran los soldados rasos los que idolatraban como héroes a sus jóvenes oficiales. Una situación semejante, reflejada en la devoción que siente Raleigh por el viejo Stanhope en *El final del viaje* , es parte de un descubrimiento crucial que se produce en la obra teatral de Graves *Pero aún continúa* (1931). Curiosamente, se trata de una obra prácticamente desconocida. Graves no la escogió para que formase parte de la lista de obras suyas que se añadieron a sus *Poemas escogidos* (1955), aunque esa lista incluya 35 libros. Ni tampoco figura en el estudio crítico de la obra de Graves realizado por J. M. Cohen, ni aparece en su bibliografía. Parece como si Graves hubiese querido que se lo tragase la tierra. Su deseo de olvidar quizás esté relacionado con el hecho de haber eliminado de *Adiós a todo eso* la frase que indicaba que hasta los veintiún años no se "recuperó" de su homosexualidad escolar.

Pero aún continúa es una comedia a lo Bernard Shaw sobre dos jóvenes agradables, David y Charlotte, que simulan estar enamorados de la típica forma de posguerra en una casa donde ambos están invitados. Finalmente, confiesan su falta de franqueza: en realidad son homosexuales y están secretamente enamorados de otros. Cuando David revela que en el colegio era un poco descarado y en Cambridge un homosexual practicante, Charlotte, con cierta incredulidad, dice:

> Luego, en la guerra. ¿Seguro que en la guerra [...]?
>
> DAVID : Por lo general, ésa es otra etapa bastante desconocida en la vida. ¿Tienes idea de cómo un pelotón de hombres puede llegar a venerar totalmente a un atractivo y gallardo joven oficial? Con que sea un poco tímido y decente con ellos, se enamorarán de él. Se convierte en un ser aparte: el uniforme de un oficial resulta de lo más atractivo en comparación con el uniforme sin forma y tosco que visten los soldados. Se convierte en una especie de reina militar de las abejas.
>
> CHARLOTTE : ¿Y al entrenarlos los enamora aún más?
>
> DAVID (*inclina la cabeza en señal de asentimiento*): Claro. En realidad no se dan cuenta de lo que les ocurre, aunque a él le pasa lo mismo; pero existe un vínculo romántico muy fuerte. [16]

Cabe resaltar que Dick es el nombre del muchacho del que David está entonces enamorado. Especialmente como el nombre del muchacho amado que ha muerto (cf. "El efecto", de Sassoon: "Cuando la semana pasada Dick resultó muerto, tenía ese aspecto, / agitándose como un pez en la escalera de la trinchera"); en parte, "Dick" podría tener su origen en la obra de Housman "La noche hiela velozmente":

> [...] los inviernos de antaño

vuelven a mí desde el pasado;
y sobre todo recuerdo
cómo odiaba Dick el frío.

Descubrimos también que Dick es "rubio", hasta cuando su nombre es "Bert", o cuando, bastante distanciado, aparece como el teniente Jenkins de "pelo muy rubio", de David Jones. Tener el pelo rubio o (mejor aún) el pelo dorado, dentro de la iconografía victoriana, se consideraba de especial belleza, coraje, pureza y vulnerabilidad. Para los pintores victorianos de temas artúricos el arquetipo era Galahad, el resplandeciente caballero-muchacho de Tennyson de cabellos dorados. "Miré a Dick", dice Sassoon, "y pensé en cuánto se parecía a Galahad". [17] La poesía pederasta victoriana estaba llena de muchachos idolatrados como aquel de "Los días perdidos" de Wilde:

Un niño rubio y esbelto que no estaba hecho para el sufrimiento
[terrenal,
con cabellos dorados y espesos que le caían sobre las orejas.

Siguiendo la tradición, los amados acólitos y los niños-santos normalmente son rubios, de tal modo que el poeta pueda referirse a sus cabellos como si se tratase de un halo dorado. O poder utilizarlo para evocar imágenes de lugares sureños exóticos y libertinos. Así es como Wilfred Owen celebra el atractivo de un "muchacho marinero", al que ha conocido en el compartimento de un tren:

Su cabeza era dorada como las naranjas
que toman su resplandor del sol de Las Palmas. [18]

Los que durante la guerra encontraban belleza hasta en los cuerpos de los alemanes tenían tendencia a hallarla en los que eran rubios. Una de las memorias más intensas de toda la guerra es la de C. E. Carrington, que nos habla de "un joven teutón de mi edad o un poco mayor, alto, pálido, rollizo y rubio":

> Yacía tal como había caído, en posición de estar corriendo, abatido por la espalda por tres trozos de metralla; no es que huyera sino que llevaba un mensaje, porque en su mano había un trozo de papel sucio en el que estaban garabateadas tres palabras: "*die Engländer Kommen* ". Tenía abiertos sus ojos grises y su boca mostraba una recia dentadura blanca. Le miré y le amé. [19]

También a Sassoon le fascina el cadáver de una persona rubia. Al toparse con unos cuantos cuerpos de soldados alemanes, experimenta "el impulso" de levantar a uno de ellos, de cabellos rubios, y apoyarlo en un terraplén. "No parecía tener más de dieciocho años. [...] Pensé en lo agradable que era su rostro. [...] Quizás me invadió una oscura sensación de la futilidad que ha acabado con ese guapo muchacho." [20]

El equilibrio entre ser rubio y ser especialmente bello y valeroso ayuda a explicar la delirante popularidad de Rupert Brooke, cuyo espectacular atractivo parecía un elemento inseparable de su logro poético. Todo el mundo conocía sus rasgos a través de la famosa fotografía tomada por S. Schell, en la que muestra sus hombros desnudos, que sirve de portada a su libro de poemas. Al parecer, nadie era inmune a su belleza dorada. D. H. Lawrence nos habla de su "aspecto radiante", [21] A. C. Benson dice de él que su complexión tenía un "tinte de fruta madurada por el sol", [22] y Frances Cornford, al tiempo que ridiculiza su romanticismo, inmortaliza su persona definiéndolo "como un joven Apolo de cabellos rubios". Podemos estar de acuerdo con Christopher Hassall en que la famosa fotografía de Brooke ofrecía "una imagen visual que satisfacía las necesidades de una nación en tiempos de crisis", [23] aunque habría que añadir que las "necesidades" eran tan profundamente homoeróticas como patrióticas.

Incluso el hecho de que el homoerotismo de la primera línea fuera sentimental se puede ver como otro elemento de lo pastoril. Hasta el punto en que parece consciente del patético destino de lo hermoso se diría que es identificablemente británico: la

comprensión británica del *Et in Arcadia ego* no anda muy lejos. Sale a la superficie en el recuerdo de Robert Nichols de su examen médico al alistarse:

> Recuerdo muy bien el rostro de un comandante amable y aplicado [...] en medio de una sala abarrotada. [...] Nos sonrió de uno en uno, pero había tristeza en sus ojos. "¿Qué edad tienes?", le preguntó a un aspirante que hinchaba el pecho desnudo para llenar la dimensión de la cinta métrica. "Diecinueve años, señor." "Muchacho, pareces tener mucha prisa en que te maten." El aspirante, desconcertado y balbuceando, dijo: "Señor, sólo quiero aportar mi granito de arena". "Muy bien, así lo harás; y que tengas buena suerte." Pero [...] mientras el comandante posaba su cabeza sobre mi pecho desnudo (yo era el siguiente) experimenté una curiosa sensación: sus pestañas estaban húmedas. [24]

Pynchon contrasta la característica sensibilidad homoerótica "pastoril" del amor masculino británico de la Gran Guerra con algo que recuerda superficialmente a la Segunda Guerra Mundial y a la posguerra. *El arco iris de la gravedad* –y ése es uno de sus aspectos más valiosos– define al sexo moderno como agresivo, odioso, egoísta y cínico. Tras exhibir lo absurdo, la mala leche de sir Marcus Scammony en una escena pintoresca, Pynchon deja a un lado las bromas, da un paso al frente en el escenario y habla con su propia voz, grave y medida:

> No siempre fue así. En las trincheras de la Primera Guerra Mundial los hombres ingleses se amaban mutuamente de un modo decente, sin pudor o fingimiento alguno, conscientes de la evidente posibilidad de morir repentinamente y encontrando en los rostros de otros jóvenes muestras de visitas de ultratumba, alguna vana esperanza que pudo hasta redimir el fango, la mierda, los miembros putrefactos de carne humana. [...] Los hombres amaban mientras Europa se hundía miserablemente en sus propios desechos.

Pero eso fue sólo un momento. Lo que sucedió fue muy diferente: "El grito por la vida de ese amor hace ya tiempo que desapareció en un siseo y se convirtió en esa maricona ociosa y zorrona". [25]

El 31 de agosto de 1918, último día que pasó en Inglaterra, Wilfred Owen se fue a nadar a Folkestone. Tenía la esperanza de po-

der leer a Shelley mientras se secaba en la playa: "Pero yo era demasiado feliz", le escribiría a Sassoon al día siguiente, "o el sol era demasiado soberbio". Además, dice,

> me distrajo del mar la forma, digo Forma, pero no lo enfatizo, de un chico de Harrow, de un refinamiento y un intelecto extraordinarios: intelecto porque odia la guerra más que a los alemanes; refinamiento por el modo en que habló de mi Ida, y del Sol y del Mar y por la forma en que habló de Todo. Lo cierto es que por el modo en que habló.

Owen se ha enamorado, y es en ese estado como se reencuentra con sus hombres, incapaces de expresar sus necesidades: "Y ahora, una vez más, me encuentro entre los rebaños, un pastor; y un pastor de ovejas que desconocen mi voz". [26] La playa representa la escena de la historia pastoril tal como la describe Frye: "Un mundo de magia o de ley deseable, [tendente] a centrarse en el joven héroe que aún está a la sombra de sus padres y se encuentra rodeado de jóvenes compañeros". En ese mundo pastoril, "el arquetipo de la inocencia erótica suele ser más del tipo de 'afecto' enamorado que precede al matrimonio que el matrimonio en sí mismo; el afecto que se profesan un hermano y una hermana o dos niños". [27]

El sexto libro de *La reina de las hadas* le sirve a Frye como fuente imaginaria para recrear ese mundo. Pero Owen y sus contemporáneos tenían a mano un ejemplo más estimulante y menos inocente: la segunda *Égloga* de Virgilio, en la que Coridón, habiéndose enamorado del muchacho Alexis, lamenta su desdén juvenil hacia el amor. Los oficiales jóvenes que habían pasado por un colegio privado leyeron ese poema: era muy conocido entre el alumnado, especialmente porque los profesores solían omitirlo como tarea cuando se estudiaba a Virgilio. El conocimiento de ese poema resultaba de gran ayuda para fomentar las relaciones sentimentales entre los muchachos jóvenes y los más mayores dentro del colegio y también para instruir a aquellos a los que

Graves llama "seudohomosexuales", [28] es decir, a los inocentes. Recordar este poema en las trincheras debe de haber supuesto una experiencia conmovedora y compleja, y es que las amapolas se encuentran entre las flores con las que Coridón tiene la esperanza de sobornar a Alexis, y es la puesta del sol (contrastando con la situación de alerta nocturna) la que aplaca temporalmente los "ardores furiosos" de Coridón (tal como traduce Dryden). Pero lo que tiene la segunda *Égloga* de verdaderamente británico es que Coridón no alcanza su objetivo. Alexis permanece a una distancia "platónica", convirtiéndose en una imagen fuera de cualquier alcance de *formose puer* .

Uno de los motivos preexistentes de los que disponían los escritores de la Gran Guerra, tanto para la "traducción" como para la "purificación", procedía de la tradición homosexual y homoerótica victorianas según la cual los soldados eran especialmente atractivos. Y lo que les hacía así eran su juventud, su capacidad atlética, su relativa limpieza, sus uniformes y su disposición al "sacrificio" heroico, como en los casos de Adonis y de San Sebastián. Muchos de los poemas "adherentes" de Whitman –es decir, del amor masculino sublimado– aparecidos en *Redobles de tambor* siguen esta tradición de modo paralelo. Por ejemplo, "La otra noche guardé una extraña vigilia en el campo de batalla", pero no es la vigilia de un soldado cualquiera, sino la

> Vigilia de un muchacho que sabía responder a los besos.

Los poemas de Hopkins también tienen lugar en un entorno semejante. En "El soldado", pregunta:

> ¿Por qué todos nosotros, al ver a un soldado, lo bendecimos? ¿Bendecimos nuestras casacas rojas, nuestros marineros?

Y en "La primera comunión del corneta", Hopkins se recrea mostrando un afecto extraordinario por la inocencia pero a la vez por la marcialidad del "muchacho del cuartel que toca la corne-

ta", que "se arrodilla" para recibir su primera comunión "en su rojo uniforme regimental", y entre cuyas bendiciones, implora Hopkins, hay una de "la flor de la castidad de la vida sexual de un hombre". (Y hablando de la introducción de lo homoerótico por parte de lo pastoril, recordemos que quien defendió "Harry Ploughman" ante Bridges fue Hopkins: "Cuando lo hayas leído ya me dirás si Walt Whitman tiene algo parecido, podría ser y lo lamentaría".) [29]

Cuando pasamos de estas moderadas fantasías literarias a los pederastas que ejercían de un modo activo antes de la guerra nos encontramos con soldados que se convierten en específicos objeto de deseo. Desde comienzos del siglo XIX se utilizó como objeto sexual y con toda claridad a los soldados de la Brigada de Guardias Reales, y la primera edición alemana de *Inversión sexual* (Leipzig, 1896), de Symonds, contenía un apéndice, "Soldatenliebe und Verwandtes" [Del amor de los soldados y cuestiones parecidas], que analizaba el acoso a los soldados, por los que algunos sentían un afecto especial. Nos cuenta que fue con un soldado con quien Symonds compartió su "primer orgasmo en colaboración", [30] y al hablar de la pederastia suele acudir al amor de los soldados como ejemplo que le viene más a mano, como en el caso de *Un problema de la ética moderna* (1891), donde dice:

> No sería fácil mantener que un coadjutor que engendrase su decimocuarto bebé en el cuerpo de una esposa desgastada fuese un objeto más elevado de contemplación mental que Harmodius abrazado por Aristógenes, o que un joven durmiendo con una prostituta recogida en Haymarket fuese más limpio que su hermano durmiendo con un soldado escogido en el parque. [31]

En la Sección D ("Pederastia") del "Ensayo terminal", en su traducción de 1885 de *Las mil y una noches* , sir Richard Burton recurre a Platón, y en el *Symposium* adelanta el argumento socrático según el cual "un ejército de lo más valiente podría estar formado por muchachos y sus amantes; y es que [...] todos los hombres se

avergonzarían de abandonar a sus compañeros". [32] Lo que nos hace recordar también a Aquiles y Patroclo, al igual que a la famosa falange tebana, que Graves describe como "un regimiento de soldados maduros, cada uno de los cuales está emparejado con un compañero homosexual más joven, que luchaban hasta la muerte para defender su patria y el honor de su compañero amado". [33]

Cuando Aubrey Beardsley contempla cierto retrato de San Sebastián no puede evitar caer en la cuenta de que "al fondo hay un soldado encantador que recoge las flechas que no han alcanzado al santo". [34] Para el pederasta victoriano, ya de por sí el uniforme guardaba un atractivo tal que hasta le gustaban los uniformes cuasimilitares de los mozos de los ascensores o de los chicos de correos. Como lo expone John Gambril Nicholson en su obra *Una guirnalda de amor a los muchachos* (1911):

> Me gustan los muchachos apuestos;
> el mozalbete que da brillo a mis botas,
> el mozalbete del ascensor,
> el mozalbete marcado por las letras *G.P.O* . [35]

LA TRADICIÓN HOMOERÓTICA BRITÁNICA

Nadie que pase de la poesía de la Segunda Guerra Mundial a la de la Primera puede evitar advertir la insólita ternura física, la disposición a admirar abiertamente la belleza corporal de los jóvenes y el despreocupado reconocimiento de que los hombres pueden enamorarse los unos de los otros. "La poesía de guerra", como apunta Richard Fein, "tiene la subversiva propensión de ser la poesía amorosa de nuestro tiempo". [36] Esa observación resulta muy certera porque apunta hacia la poesía de la Gran Guerra. Desde la Segunda Guerra Mundial podemos decir que no encontramos nada como "A su amado", de Gurney, o como la breve y voluptuosa oda de Graves "No ha muerto", escrita a la memoria de David Thomas:

Paseando entre los árboles para atenuar mi calor y mi dolor,
sé que David está de nuevo aquí, conmigo.
Él es todo lo feliz, sencillo y fuerte.
Acaricio la ruda corteza
de un amistoso roble.
Un arroyo pasa borboteando: tiene su voz.
La turba arde con un humo agradable;
me río de los pinzones y las prímulas.
Él es todo lo feliz, sencillo y fuerte.
Por el bosque entero dentro de poco
él sonreirá.

Desde la Segunda Guerra Mundial no hay nada como el "Lamento por una amistad rota por la muerte", de Robert Nichols, con su lista amatoria de rasgos físicos masculinos, o "Mi Compañía", de Herbert Read, que en un momento dado parece recuperar el mundo de *Cálamo* y de *Redobles de tambor* de Whitman:

Mi hombre
yace sobre la alambrada;
y se pudrirá
y primero sus labios
se los comerán los gusanos.
Yo no quería que lo besaran así,
sino con los labios ardientes y apasionados
de su camarada.

No hay labios ardientes y apasionados que se acerquen lo más mínimo a los de "Ball Turret Gunner" de Jarrell . Lo que trata de demostrar Ewart en "When a Beau Goes in" es que "nadie dice 'pobre muchacho'". ¿Eran los escritores de la Segunda Guerra Mundial sexual y socialmente más conscientes que los de la Primera? ¿Estaban más sensibilizados ante los riesgos de la vergüenza y la crítica? ¿Es que acaso los supuestos descubrimientos de Freud, Adler, Krafft-Ebing y Stekel se habían difundido hasta tal punto en la cultura popular que en el entorno de la enérgica "uni-

formidad" democrática que dominaba la Segunda Guerra Mundial se cuidaba más el parecer "normal"?

Necesitaríamos otro libro para reflexionar sobre esas cuestiones. Sin embargo resultan menos problemáticas las razones que llevan al motivo homoerótico en los escritos de la Gran Guerra. El más importante de ellos es la cercanía histórica casi inmediata de la Gran Guerra con un fenómeno como el movimiento esteticista, una de cuyas motivaciones principales fue el redescubrimiento del atractivo erótico de los hombres jóvenes. El esteticismo fue producto del apasionado romanticismo tardío que hizo que Tennyson tomara afecto a Arthur Hallam, Whitman a Peter Doyle, y Housman a Moses Jackson.

Lo que podría denominarse la principal tradición prebélica de la poesía homoerótica va desde Whitman, pasando por Hopkins, hasta Housman. El homoerotismo de Whitman fue descubierto en Inglaterra por Edward Carpenter, que en 1877 visitó a Whitman, y de 1883 a 1905 publicó las cuatro partes de un largo poema en prosa, *Hacia la democracia* , una celebración de la "camaradería" entre jóvenes del campo que no han sido corrompidos por el industrialismo ni envilecidos por la "educación". Según Carpenter, el tipo ideal hay que descubrirlo entre lo que Robert Nichols, que escribe sobre sus soldados 35 años más tarde, denomina "hombres duros". Uno de los ejemplos de Carpenter se encuentra en "el joven albañil de poderosos muslos y cálida y áspera piel, que lleva una correa al cinto". [37.] Allí se encuentra el origen del Harry Ploughman de Hopkins, descrito de manera parecida a la forma rítmica que en inglés se llama *sprung rhythm* .

Los impulsos homoeróticos de Hopkins fueron controlados por su conversión en 1866, pero las imágenes de jóvenes atractivos continuaron asomando por sus poemas a lo largo de su carrera. Se especula con que su temprano enamoramiento de Digby

Mackworth Doblen es el tema implícito de su soneto "Donde tú estás, amigo" (1865); y los tres sonetos del mismo año titulados "El comienzo del fin" recogen el final de un enamoramiento con una ternura tal que Bridges anotó lo siguiente en dos de ellos: "Estos dos sonetos nunca deberán publicarse". [38] "La pérdida del *Eurídice"* , escrito a finales de la década de 1870, le dio a Hopkins una oportunidad de resaltar las cualidades físicas de los "muchachos" y los "chicos atrevidos" que se ahogan al hundirse esa nave. La "belleza mortal", celebrada en "¿A quién sirve la belleza mortal?" (1885), es la de los "muchachos encantadores", y Dios permite admirarla porque se trata del "dulce regalo divino". Los rubios son los predilectos, como en el fragmento "La curva de la pelusa del escaramujo de hoja fresca", descripción de una juventud rural cargada de flores:

> Sus cabellos, cabos de cuerda enredada,
> hebras de cáñamo rociadas,
> en barbecho, espuma, lazos.

Y el mismo Harry Ploughman es muy rubio. Los rizos de lirio en el viento son de un dorado blanquecino y de sus vigorosos antebrazos brota un memorable "caldo de un cañón dorado [...]".

Pero una gran parte de la obra de Hopkins no se publicó hasta 1918. El libro que se encontraba en "todos los bolsillos" antes de la guerra, según dice Robert Nichols, era *Un muchacho de Shropshire* (1896). [39] Al principio no se vendió demasiado bien. Como dice Roy Fuller: "El propio Housman pensaba que el comienzo de [su popularidad] se encontraba en el estallido de la Primera Guerra Mundial, y sin duda estaba en lo cierto, ya que el libro resucitó en el instante preciso (al igual que Rupert Brooke) para beneficiarse del aumento del interés por la poesía que se produjo antes de 1914". [40] Pero podría parecer que este "aumento del interés" lo encontramos menos en la poesía que en la temática de los bellos

muchachos dolientes, porque con la guerra se pudo hablar con más claridad. Ahora se autorizaba el homoerotismo. *Un muchacho de Shropshire* , apunta Brian Reade, "es como unas bellas ruinas reconstruidas sobre una estructura invisible, y Housman ocultó esa estructura con tal habilidad que hasta hace poco no eran muchos los lectores de poemas que imaginaban que lo que obsesionaba a muchos de ellos era *l'amour de l'impossible* ". [41] Fuese o no cierta la ingenuidad de los lectores –yo no creo que lo fuese–, resulta extraordinario el modo en que *Un muchacho de Shropshire* , como *Las sátiras de circunstancia* de Hardy, prevé, y a mi modo de ver incluso contribuye a determinar, los medios imaginativos con los que se pensó la guerra. "Uno se da cuenta de que Housman profetizó el Somme", dice Robert Lowell. [42] La inscripción de la lápida mortuoria: "Si hubiese podido salvarle el amor, no habría muerto", es en la práctica un *précis* de la primera estrofa de uno de los más conocidos poemas de Housman:

> Si la verdad de los corazones que fenecen
> pudiese conmover al Altísimo
> creo que el amor que te profeso
> haría que no murieses.

(Resulta interesante resaltar que la alusión a la inscripción de la lápida mortuoria del Somme es erótica, como ocurre con otra inscripción muy popular, "Antes que sople la brisa del día y que huyan las sombras": eso lo dice la chica prendada de amor del *Cantar de los Cantares* de Salomón (2:17), y forma parte de su invitación a su amante para que la posea durante toda la noche.)

Quizás la contribución más importante de Housman a la guerra fue la palabra *lad* , 2 a la que sus poemas han otorgado el significado de "un bello muchacho valiente y condenado". Dentro del lenguaje de la Gran Guerra existen tres niveles de pasión sexual vinculados a tres palabras: *men* es en gran medida neutro,

boys 3 suena como más apasionadamente, y los *lads* están en la cima de la pasión. En el otoño de 1914 nos encontramos a Lytton Strachey tejiendo bufandas, como dice Clive Bell, para "nuestros muchachos soldados y marineros", igual que R. J. E. Tiddy cuando escribe a un amigo sobre lo que la vida en las trincheras ha significado para sus muchachos: "Hemos perdido a algunos muchachos adorables". [43] Los cabellos rubios fueron, al parecer, un rasgo característico de los "muchachos". Alfred M. Hale define el término: "El teniente Ossington [...] era uno de los jóvenes de cabellos rubios a los que se aludía utilizando el término 'muchacho'. [...] [Él era] joven, fuerte y rubicundo". [44] Cuando los *hombres* van ganando en atractivo se les ve como *chicos* , hasta que finalmente, al pensar en ellos como posibles amantes, se convierten en *muchachos* . Philip Gibbs nos habla de los hombres que volvían del frente en el Somme y disfrutaban de unas cuantas horas de permiso en Amiens: "Para esos hombres –en gran medida mozalbetes–que habían vivido en trincheras asquerosas bajo el fuego artillero, Amiens era el paraíso". En esta ciudad había dependientas, pero los permisos de los muchachos eran tan breves que no "había lugar para episodios románticos, excepto los de tipo transitorio, entre las muchachas y estos atractivos mozalbetes en cuyos ojos podían distinguirse el deseo y el hambre sexual". [45] Los muchachos que pueblan los poemas y memorias de la Gran Guerra cargan tanto con la condena de los mozalbetes de Housman como con el poder seductor pederasta de John Gambril Nicholson. Todas esas asociaciones resuenan en versos como el de Owen

> balas de plomo insensibles
> que ansían alojarse en los corazones de los muchachos,

o los versos de Wilfrid Gibson

> Muchachos que se han encarado a la muerte durante tanto

[tiempo,

o la última estrofa de "Suicidio en las trincheras", poema de Sassoon al estilo de Housman:

> Multitudes de rostros petulantes con los ojos encendidos
> que vitorean a los jóvenes soldados que pasan desfilando,
> volved discretamente a casa y rogad no conocer jamás
> el infierno al que se dirigen la juventud y el regocijo.

Una tradición homoerótica prebélica menos respetable pero no menos influyente era la de los llamados "uranistas", un grupo de apasionados pedófilos que desde Oxford y Londres, y a finales del siglo XIX , pusieron en circulación gran cantidad de panfletos, poemas, dibujos, cuadros y "estudios artísticos" fotográficos que defendían los atractivos –y normalmente la impecable moral– del amor a los muchachos. Entre los uranistas se podría mencionar a escritores, maestros, colegiales, teólogos y conversos a la fe católica, tales como William Johnson Cory, Symonds, Carpenter, Frederick Rolfe ("Barón Corvo"), Wilde, lord Alfred Douglas, Aleister Crowley, Montague Summers, Leonard Green, Beverly Nichols, Sholto Douglas y Gerard Hamilton (el "Mr. Norris" de Isherwood). Su ambiciones y logros han sido exhaustivamente estudiados por Timothy d'Arch Smith, con cuyo elegante *Amor en serio* (1970) me encuentro profundamente en deuda. Las colaboraciones de los uranistas aparecían básicamente en dos publicaciones: *The Artist and Journal of Home Culture* , que dirigía Charles Kains-Jackson, y *The Quorum: A Magazine of Friendship* . Su organización oficial era la Sociedad Británica para el Estudio de la Psicología Sexual, que se fundó en Londres en julio de 1914. Entre sus miembros más activos se contaban John Gambril Nicholson, Edward Carpenter, Montague Summers y el hermano de A. E. Housman, Laurence, quien más adelante sería el dedicado editor de *Cartas de guerra de caídos ingleses* (1930). En su estado más puro, el programa de los uranistas fomentaba un ideal de "amor

al estilo griego" como el proclamado en el ensayo de Walter Pater sobre Winckelmann (1867), que ponía el acento en el culto a la belleza masculina de los jóvenes sin que mediara trato sexual alguno. Pero con mucha frecuencia resultaba imposible sostener tan elevados sentimientos y el bienintencionado ideal pedofílico se rebajaba hasta convertirse en vulgar sodomía pederasta.

Resulta imposible determinar hasta qué punto era conocida la labor de los uranistas. Aunque parte del material circulaba "privadamente", casi todo era de conocimiento público. Si bien no puede decirse que sus actos crearan un ambiente propicio a un concepto homoerótico más amplio dentro del culto al soldado, al menos sí son indicativos de lo que estaba en el aire. La carrera militar y erótica de uno de ellos, Ralph Nicholas Chubb (1892-1960), nos resultará instructiva en este caso. Era un excéntrico, y en última instancia profético y lunático, poeta en prosa que publicó una serie de obras litografiadas y escritas a mano, dentro de un estilo prácticamente igual al de Blake, donde recomendaba una pederastia sincera y activa. Se dice que lo que le llevó a adoptar esa postura fueron cinco experiencias inolvidables en su temprana juventud. Timothy d'Arch Smith las cataloga de una forma característicamente paralela y culminante: "La visión a una edad temprana [...] de unos niños aldeanos bañándose desnudos; el descubrimiento de la masturbación; un afecto apasionado por un desconocido niño de coro; un lío amoroso a los dieciocho años de edad con un mozo tres años más joven que él, y su visión de la muerte de un joven soldado en el campo de batalla". Chubb se alistó en 1914, fue ascendido a capitán, luchó en Loos, y en septiembre de 1915 fue dado de baja como neurasténico. En la batalla de Loos, por lo que cuenta Smith, Chubb

> vio matar salvajemente a un muchacho, una criatura como aquellas a las que siempre había amado mental y, en una ocasión, físicamente. Se trataba de un mozalbete de diecisiete años de edad, de pelo rizado e hijo de un herrero.

> [...] Para Chubb su muerte simbolizaba todos los horrores y tabúes de la sociedad. Al muchacho, un objeto venerado, no sólo se le prohibía legalmente ser amado por un varón adulto sino que fue sacrificado por las mismas leyes que servían a su país. Dentro de la condición neurasténica de Chubb, las imágenes de adolescencia afectaron su mente en el momento del derramamiento de sangre: la visión y el tacto de hermosos muchachos que morían de un modo espantoso en mitad de una carnicería sin sentido. [46]

En respuesta a esta ironía, Chubb escribió *El sacrificio de la juventud: un poema* (1924).

Pero mucho antes de la guerra los uranistas escribían poesías que a primera vista no pueden distinguirse de las de la Gran Guerra. Y lo hicieron trazando para sí y para sus lectores la imagen más conmovedora a la que pudieron recurrir: la muerte repentina de los muchachos. A E. M. Forster también le conmovía ese motivo del "período": adviértase la cantidad de chicos que mueren repentinamente de un modo inexplicable en las novelas escritas por Forster entre 1905 y 1910. Al buscar material de trabajo, a los uranistas les estimulaban las propuestas de *The Artist* , que en julio de 1889 recomendaba unas cuantas buenas ideas para cuadros de temas homoeróticos. Una era para un cuadro de Jacinto y Apolo, posando "sobre la rodilla de éste [Apolo] la más tierna de las cabezas mortales y contemplando por última vez unos ojos amorosos que se cierran". Otro cuadro conmovedor mostraría la flagelación de los muchachos que tenía lugar en el festival anual de Diana Orthia, diosa de los espartanos. Un reto para cualquier artista sería "la expresión de sufrimiento firme y decidido que muestra un rostro juvenil cuando siente dolor", al igual que la representación de las "complejas emociones de orgullo, compasión y amor en el padre, hermano mayor o amante, que serían el apoyo natural del muchacho o su servidor en el sacrificio". [47]

El tema del martirio sacrificial de los muchachos (en gran medida desnudos) inspiró cientos de poemas de San Sebastián, co-

mo el de Frederick Rolfe publicado en *The Artist* en junio de 1891:

> Un joven soldado romano, atado a un árbol,
> con sus fuertes brazos en alto para el sacrificio,
> su graciosa figura desprovista de aspecto terrenal,
> desnuda, pero valiente como la de un joven león
> atravesado por flechas, logra la victoria.

Estos versos de otro autor:

> Era hermoso como el Muchacho al que amaba María
> [...] ni la belleza ha desaparecido
> de su inmóvil figura de miembros estirados y manchados
> [de sangre,

no son resultado del cuerpo que yace en el Somme contemplado por Wilfred Owen. Corresponden a "St. William of Norwich", y forman un ejercicio de homoerotismo piadoso (1892) de Rolfe y Nicholson. [48] Siguiendo esa misma línea, los versos

> Tus labios están quietos y pálidos,
> pálidos por el gélido beso de la Muerte

no proceden de una elegía de la Gran Guerra a la muerte de un soldado sino de una elegía homoerótica sobre un acólito fallecido, escrita por Montague Summers y publicada bajo el título *Antinoo y otros poemas* (1907). Podemos comparar "In Memoriam, E. B. F." de G. G. Gillett con los poemas de Owen, Ivor Gurney y Robert Nichols. Se editó por vez primera en marzo de 1893, dentro de *The Spirit Lamp* , una revista de Oxford que publicaba lord Alfred Douglas. Es un clásico ejemplo de los cientos de elegías uranistas relativas a los muertos que estuvieron de moda durante las dos décadas anteriores a 1914:

> Valiente muchacho de brillantes ojos azules,
> ¡leal, hermoso y fuerte!
> Muerto ahora, cuando se apaga el breve día
> como una melodía rota,
> y la noche se presenta oscura y larga.
> Amigo y más que amigo,

hermano y fiel camarada,
hemos llegado al triste y sombrío final
tal y como tú y yo sabíamos:
sangro por ti en la penumbra. [49]

Algunos de estos versos se adaptan de tal modo a los acontecimientos de 1914-1918 que con sólo modificarlos ligeramente los convertiríamos en poemas de la Gran Guerra. Como en el caso de "Requiescat", de Rennell Rodd, escrito en 1881:

Él tenía los ojos del poeta
—cántale mientras duerme—,
suave gracia de lánguidas respuestas.
—¿Por qué lloramos?
Era de formas distinguidas
—¡qué tenga dulces sueños!—,
belleza el resto de sus días,
—entonces, ¿por qué recordarlo?—.
Aquello que en él había de hermoso
aún será nuestro:
todavía, todavía mi corazón reposa ahí dentro
bajo las flores. [50]

La última estrofa, que en el tercer verso sustituye *aquí* por *ahí* , se adaptaría perfectamente a la inscripción de una lápida mortuoria de Ypres o el Somme.

LA SENSUALIDAD HOMOERÓTICA DE WILFRED OWEN

En la poesía de Wilfred Owen se aprecia con absoluta claridad cómo confluyen estos impulsos de homoerotismo victoriano de principios del siglo XX , transformándose y sublimándose con escasa merma de su viveza emotiva. Si los mozos imaginados tempranamente por Owen comienzan siendo "muchachos" interesantes, maduros para ser besados, en Francia sus "hombres" terminan siendo no sólo arquetipos del estilo de san Sebastián sino del Cristo eternamente sacrificado. El sendero que atraviesa Owen le conduce desde un mundo en cierto modo parecido al

del Barón Corvo a otro que se asemeja al de Hopkins. La tradición del homoerotismo victoriano le enseña cómo distinguir a los muchachos; la guerra, su talento y su honradez instintiva le muestran en qué debe convertirlos.

Owen era tímido, sensible y perspicaz. Nació el 18 de marzo de 1893 en Oswestry, Shropshire, un auténtico muchacho de ese lugar, tal como nos recuerda John H. Johnston. [51] Su padre era un empleado del ferrocarril de poca categoría cuyo sueldo alcanzaba para mantener a la familia dentro de los márgenes de una pobreza digna. Su madre, a quien Wilfred se sentía unido de un modo que llamaría la atención de los posfreudianos por lo que supuso de anormal devoción, era pía, puritana y tenía fuerza de voluntad. Estaba dedicada por completo a sus cuatro hijos, pero en especial a Owen, el mayor. Abominaba el tabaco, la bebida y el teatro pero toleraba la "poesía", las acuarelas y a los clérigos, especialmente a los que pertenecían a la rama evangélica de la Iglesia oficial. Tras vivir una breve temporada en Shrewsbury, la familia se mudó a Birkenhead, donde Wilfred estudió durante siete años en el instituto de esa localidad. Entonces ya era un niño formal y honrado, que leía constantemente y con una marcada inclinación erudita. La familia volvió a Shrewsbury en 1907 y a Wilfred lo enviaron a la escuela de artes y oficios.

Durante la adolescencia su madre lo animó para que se inclinara por la carrera eclesiástica, pero a él, al parecer, le interesaba más la poesía y leía y escribía día y noche. A medida que se iba produciendo un acercamiento a su madre se alejaba de su padre, quien nunca se cansaría de exhortarle para que buscase un oficio, dado que como todo el mundo sabe la poesía no da de comer. El modelo temprano de Wilfred, tanto en el ámbito vital como a la hora de escribir, era Keats, y mucho antes de la guerra se dedicó a sus estudios literarios con gran intensidad, como si tuviese con-

ciencia de la brevedad de su vida. Para poder acudir a la universidad tenía que conseguir una beca. Pero cuando se examinó para acceder a la Universidad de Londres no consiguió los exigidos Honores de Primera Clase. Para continuar leyendo poesía, y a su vez plantearse sus aptitudes para ser seminarista, se convirtió en alumno particular y ayudante de sacristán del reverendo Herbert Wigan, párroco de Dunsden, cerca de Reading. Estudió teología durante dos años y asistió a Wigan en los oficios religiosos y en las tareas de la parroquia.

El estado psicológico de Wilfred anterior a la guerra puede medirse gracias a su poema "Jueves Santo", donde se advierte la tensión que comienza a percibir entre la teología oficial y el humanismo homoerótico. La acción de besarse, que es el *leitmotiv* del poema, se convirtió en una de las imágenes favoritas de Owen:

> Entre las morenas manos de un muchacho que ayuda a misa
> se ofreció la cruz de plata para ser besada.
> Subieron los hombres, lúgubres, pero no tristes,
> y reticentes se arrodillaron, con cierto prejuicio.
> (Y besando, besaron la insignia de la fe.)
> Se arrodillaron las mujeres afligidas; con sus mansas bocas
> (besaron el Cuerpo del Cristo).
> Vinieron los niños, contentos y con ávidos labios.
> (Ellos besaron una muñeca de plata, de inmenso lustre.)
> Y luego, yo también me arrodillé ante aquel acólito.
> Incliné la cabeza por encima del crucifijo:
> era un Cristo delgado, y frío y muy muerto:
> y aun así me incliné, sí, besé; se pegaron mis labios
> (besé la mano viva y tierna que sujetaba el objeto).

Cierto es que resultaría difícil ignorar las formas por las que este poema queda vinculado a la herencia de Symonds, Wilde, Rolfe, Charles Edward Sayle, John Francis Bloxam y otros escritores de cálidas ceremonias erótico-religiosas con niños santos, chiquillos del coro, acólitos o "muchachos que ayudan a misa". "El cora-

zón noble: con una respuesta afable" de Hopkins forma parte de la tradición. Muy pronto, en enero de 1916, aparecería en la antología de Bridges *El espíritu del hombre* . Que Owen conocía parte de la obra de Hopkins parece probable debido a la métrica y la dicción de las que hace gala en ciertas ocasiones. Por ejemplo:

> Pero todos avanzaban cojeando, derramando sangre. Todos
> estaban mutilados; todos ciegos
> (*"Dulce et Decorum Est "*)

y, de "Hechizos y sortilegios",

> [...] coléricos rubíes
> que tú lanzaste. Vi sus fogosos corazones echar
> fuego.

La atracción física que siente Hopkins por el muchacho que le ha ayudado en la sacristía es como aquella a la que se hará adepto Owen:

> [...] más que un hermoso rostro:
> portando la belleza o musa de ascendente vena,
> todo en este caso bañado en la santificada gracia divina.

Pero Owen no tuvo que esperar hasta 1916. Antes de conocer la realidad de la guerra ya había hecho propio su tema sentimental homoerótico que glorificaría sus mejores poemas del conflicto bélico.

Al darse cuenta (como ya podíamos imaginar) de su falta de vocación religiosa, sin esperanzas de poder acceder a la universidad, puesto en guardia además por un problema pulmonar manifiesto, y a sabiendas de que un clima más cálido podría beneficiarle, en 1913 se mudó a Burdeos y trabajó como profesor de inglés en una academia Berlitz de aquel lugar. Alrededor de un año después dejó esa labor para convertirse en profesor particular con una familia francesa. Cuando estalló la guerra se encontraba en Francia, y le tentó la idea de ignorarla durante casi un año, considerándola una cuestión que no iba con él y que podría dis-

traerle de su tarea de escribir poesía. Pero en septiembre de 1915 volvió a Inglaterra y un año más tarde se incorporó a la Compañía de Fusileros Artistas –le sorprendió no toparse con ningún artista– como oficial de cadetes. Durante su período de instrucción londinense tuvo la satisfacción de vivir cerca de la librería de Harold Monro, especializada en poesía, y donde, tras la instrucción, podía vérsele curioseando durante horas y horas. El 4 de junio de 1916 fue nombrado teniente segundo del Regimiento de Manchester y muy poco después se convertiría en un oficial excepcional: escrupuloso, eficaz y afectuoso.

Hasta ese momento, a pesar de su decepción por no haber podido acceder a la universidad, y lo frustrante de su situación económica, había sido un joven extraordinariamente optimista y alegre, con facilidad para ver el lado bueno de las cosas y con inteligencia para racionalizar los reveses de poca importancia. Pero en enero de 1917, a raíz de su primera experiencia en las trincheras, todo cambió. En el frente se encontró con que todo era aún más espantoso de lo que podía concebir la imaginación de un poeta. A partir de ese punto, y en los escasos dos años que le restaban de vida, las emociones que predominaron en él fueron las de horror, ultraje y conmiseración: su sensación de horror iba dirigida contra lo que vio en el frente; el ultraje, por la incapacidad del mundo civil –especialmente de la Iglesia– de entender lo que estaba ocurriendo; conmiseración para con los pobres, los enmudecidos, los desamparados, los atractivos muchachos que eran víctimas de todo aquello. Durante los primeros cuatro meses de 1917 entró y salió del frente media docena de veces, pero lo que finalmente le derrumbó fue una entrada en combate a finales de abril, cuando tuvo que permanecer en un puesto adelantado que sufría un intenso bombardeo y donde tuvo a la vista durante días el cuerpo desparramado de un camarada oficial. Nadie conoce con precisión cómo reaccionó o qué fue lo que hizo pero fue evacua-

do y se le diagnosticó neurastenia. Escribió a su hermana desde el Servicio de Recogida de Bajas: "Sin duda, cuando llegué aquí por primera vez, temblaba. [...] Sabes bien que ni los teutones ni las explosiones fueron los que minaron mi moral, sino convivir durante tanto tiempo junto al pobre y viejo Cock Robin (como solíamos llamar al teniente Gaukroger), quien no sólo yacía a mi lado sino en varios lugares de por aquí y por allí, si entiendes lo que quiero decir. ¡Espero que no!". [52] Poco después de este episodio recibió tratamiento en Craiglockhart, donde leyó con entusiasmo *El infierno* de Barbusse, y sufrió un enamoramiento poético por Siegfried Sassoon, el paciente que se lo prestó. Fue en esa época, y mientras visitaba a Sassoon, cuando Graves conoció a Owen y se percató, o al menos eso pensó, de que se trataba de "un homosexual idealista con un trasfondo religioso". Graves continúa y dice: "Le preocupaba que su oficial jefe le hubiese acusado injustamente de cobardía". [53] Si esto es cierto, Owen jamás lo mencionó.

Después de que le dieran el alta en el hospital en otoño de 1917 fue destinado a Scarborough, en donde se encargó de tareas que conllevaban un mínimo riesgo. Allí estaba al mando del comedor de oficiales del 5° Regimiento de Manchester. Anhelaba volver al frente, aunque sabía que iba a morir. Conocía el sufrimiento de los hombres y tenía que estar a su lado. Como portavoz de los muchachos incapaces de articular palabra, tenía que hablar en su nombre. Tras un año en Inglaterra, se decidió que era apto para el servicio y pudo volver a Francia, llegando al frente en septiembre de 1918. Ganó una Cruz al Mérito Militar durante una ofensiva que tuvo lugar los primeros días de octubre. El 4 de noviembre, durante un ataque, cayó víctima del fuego de una ametralladora al cruzar el canal del Sambre, cerca de Ors. En Shrewsbury, al mediodía del día 11 de noviembre, cuando las campanas ya llevaban

doblando una hora anunciando el armisticio, llegó el telegrama a casa de sus padres. Murió a los veinticinco años de edad.

Durante años, su madre dio un sentido a su vida conservando su memoria. Lo hizo guardando y clasificando como un tesoro las cartas –las archivó todas– que había recibido desde que él contaba cinco años, y también supervisó la publicación de los poemas de su hijo, de los que únicamente había editado cuatro en vida. Fue posesiva con Wilfred tanto vivo como muerto. En 1920 permitió a Sassoon publicar una selección de 23 poemas de Wilfred. Una edición de Blunden de 1931 contenía 59. Susan Owen murió en 1942, y en 1964 C. Day Lewis publicó una nueva edición que por primera vez incluyó una cantidad interesante de *juvenilia* , que además contaba con "Jueves Santo" entre sus poemas. Su edición contenía 79 poesías. Veinticinco de ellas –casi una tercera parte– aluden a los *chicos* o a los *muchachos* .

La respuesta poética de Owen a la guerra es única. Al contrario que Sassoon, Blunden o Graves, con su "universidad" que les hacía utilizar conceptos generales estructurados, Owen, como observa Bergonzi, "raramente desea contrastar nostálgica e irónicamente las trincheras con el recuerdo de las imágenes de la vida inglesa". [54] Más bien utiliza su ternura innata en concentrarse en los detalles sensuales visibles de los muchachos con el propósito de identificarse íntimamente con ellos. En gran medida utiliza un método que es una prolongación asexuada del beso en "la mano viva y tierna" del "muchacho que ayuda a misa". Dentro de la más sensible intimidad contempla –"venera" quizás no sería un término demasiado fuerte– detalles físicos como los ojos, el pelo, las manos, las piernas o los brazos, los costados, las cejas, los rostros, los dientes, las cabezas, las sonrisas, los pechos, las espaldas y las lenguas. Al amar todas estas cosas, alcanza, mediante una sublimación disciplinada, un estado de profunda tristeza por aquellos

que las poseen durante un instante tan breve. Parece dotado para desplegar su imaginación, una imaginación comprensiva como quería Keats. Tiene experiencia en el arte de transfigurarse. Los atributos de los demás, si éstos son lo suficientemente atractivos, se convierten en propios.

Siempre que procede a identificarse con un grupo homogéneo de hombres ("Insensibilidad", "*Apología Pro Poemate Meo* ", "El amor más grande", "Himno a la juventud condenada", "La despedida", "La última risa", "Perturbados mentales") o de un modo más tierno con un desafortunado joven varón ("Las armas y el muchacho", "*Dulce et Decorum Est* ", "Dormitando", "Futilidad", "El centinela", "Consciente", "*A Terre* ", "Mutilado", "El haragán", "S. I. W", [4] "Inspección"), lo que realza son los rasgos del cuerpo visible. Esto se percibe incluso en un poema tan "modélico" como el "Himno a la juventud condenada", donde los medios comúnmente utilizados en los servicios funerarios (los himnos, los ruegos, las campanas, los "coros", las velas y los féretros) guardan un aspecto totalmente ajeno a la cuestión en comparación con "las manos de los muchachos" y – mucho más revelador– "sus ojos".

El elemento sensitivo favorito de Owen es la fórmula "su_____", en donde el espacio para rellenar normalmente está ocupado por una parte del cuerpo. Así, "Mutilado", con sus numerosas reminiscencias del poema "A un atleta que muere joven", en el que Housman también se preocupa de que observemos y admiremos ojos, oídos, pie, cabeza y orejas de los muchachos. El antiguo atleta de Owen, al que le faltan dos piernas y un brazo, se sienta en su silla de ruedas en un parque del hospital para convalecientes mientras, al ponerse el sol, escucha los gritos de los "chicos" que juegan. No puede evitar evocar las emociones de las tempranas anochecidas del pasado que tenían lugar en el pueblo, antes de la guerra, volviendo la vista al "período anterior a cuando se deshizo

de sus rodillas". Sus atributos, ahora transformados, pasan a ser el centro de atención:

> Había un artista al que enloqueció su rostro,
> y es que era más joven que su juventud, el año pasado.
> Ahora es viejo; su espalda nunca más se erguirá;
> muy lejos de aquí ha perdido su color, lo vertió
> por los cráteres de metralla hasta desecarse las venas,
> y la mitad de su vida pasó en una rápida carrera,
> y de su muslo brotó un chorro rojo.

(En un esbozo, estos versos estaban precedidos de lo que sigue, que nos recuerda al Harry Ploughman de Hopkins. Su propensión autoerótica parece decirnos que el artista que está loco por el rostro del muchacho no se lo imagina como una mujer:

> Ah, qué guapo era cuando estaba de pie
> cada noche en la acera o junto a los muelles.
> Su vieja y blanda gorra a medias colgando sobre su oreja;
> orgulloso de su cuello, tan bronceado que parecía que llevaba
> [un pañuelo,
> y de sus rizos, y todo su descuidado atavío,
> hasta los guantes morenos del sol sobre su mano.)

Al continuar el esbozo final, aparece Housman:

> Hubo un tiempo en que le gustaba una mancha de sangre
> [brotando por su pierna,
> tras los partidos, lo llevaban a hombros.

¿Por qué decide alistarse en su momento de mayor éxito? Vanidad física:

> Alguien dijo que parecería un dios con su falda escocesa,
> por eso; y quizás, también, para complacer a su Meg;
> sí, para eso fue, para complacer a las frívolas chicas.
> Pidió alistarse. No tuvo que implorar;
> sonrientes escribieron su mentira; diecinueve años de edad.

Pero tras su tragedia, no tuvo una vuelta a casa tan triunfal como la del atleta tradicional. Cuando el atleta de Housman vuelve

a casa:

> De pie, hombre y niño lo aclaman a su paso,

cuando vuelve el de Owen,

> Algunos lo aclamaron al volver, pero no como cuando
> [la multitud celebra un gol.

Lo cierto es que quien le da la una bienvenida más efusiva es uno que no se interesa por su rostro, su juventud, su espalda, su color, sino por su asexuado atributo, que no es visible:

> Sólo un hombre solemne que le trajo fruta
> *se lo agradeció* ; y luego le preguntó por su alma.

Tras citar a C. Day Lewis, que dice: "Owen no compartía su compasión con las desoladas mujeres sufrientes", Bergonzi observa de modo bastante certero: "La camaradería entre hombres y el sacrificio personal son un valor absoluto, y Owen lo celebra con un estilo que une lo paternal con lo erótico [...]: la actitud de Owen hacia los 'chicos' y los 'muchachos' que van a ser sacrificados guarda cierta analogía con la actitud de Housman". [55] Y como insinúan los ecos verbales de Housman en "Mutilado", Owen aprovecha de él algo más que una actitud. Lo cierto es que el temprano poema de Owen relativo al noble sacrificio de los soldados, "La balada de las sumas del dinero adquirido", muestra que aprendió a escribir imitando a Housman, al igual que a Keats. Ésta es la última de las tres estrofas de la balada:

> A los ancianos todavía les quedan días hermosos,
> y las mejillas de los chicos están coloradas,
> porque los brazos y las piernas de los buenos muchachos yacen
> [fríos
> y sus valientes mejillas están sanguinolentas.

Si el octavo verso del "Himno a la juventud condenada" fuese algo más corto (si por ejemplo se omitiese el *a ellos*), sería de Housman:

> Y las cornetas llamándolos a ellos desde las tristes comarcas;

y las *tristes comarcas* podrían ser una inversión no del todo inconsciente de los alegres *condados iluminados* en "Brendon Hill". Pero sean cuales fueren las palabras prestadas, Owen pudo tomar de *Un muchacho de Shropshire* una serie de tiernas emociones sobre jóvenes soldados, sus actos de valentía, sus muertes, sus agonías e incluso sobre las heridas a consecuencia de autolesionarse. No es probable que Owen olvidara a los hermosos muchachos que se encuentran en los siguientes versos de Housman:

> Este y oeste sobre campos olvidados
> blanquecinos los huesos de los camaradas muertos,
> hermosos muchachos muertos y putrefactos;
> nadie que parte volverá de nuevo.

Intrincar, dramatizar, y casi literalmente extraer más detalles, se convirtió en el quehacer de Owen durante la guerra.

El resto de sus poemas sobre ciertas víctimas con nombre y apellido también se basan en los atributos físicos. En la estrofa final de "Las armas y el muchacho", que explica las ultrajantes indicaciones de las dos primeras, nos convierte en íntimos conocedores de sus dientes, sus dedos, sus talones y sus rizos. En "*Dulce et Decorum Est* " se trata de su rostro. Lo cierto es que hasta una etapa posterior en la que se revisaron, los versos

> Si pudieses escuchar, con cada sacudida, la sangre
> brotando con el gorgoteo de los pulmones corrompidos por l a
> [espuma,
> obsceno como el cáncer, amargo como el alimento que mastican
> [por segunda vez los rumiantes
> de perversas e incurables llagas en las lenguas inocentes

presentaban un panorama bastante más atractivo:

> Si pudieses escuchar, con cada sacudida, la sangre
> brotando con el gorgoteo de los pulmones corrompidos por la
> [espuma,
> y pensar como, una vez, su cabeza fue como el capullo de una
> [flor,

fresca como una rosa campestre, y viva, y joven.

Una vez más, como en "Mutilado", con la revisión se pretende hacer desaparecer las huellas de las inclinaciones uranistas en el poema original, reemplazando lo agradable de 1913 por lo desagradable de 1917. En "Dormitando" se nos ofrece su *frente* , su *pecho* , sus *brazos* , su *cabeza* y *sus cabellos* . En "Futilidad", sus *brazos* , sus *piernas* y sus *costados* . En "Consciente", *sus dedos* , *sus ojos* y *su cabeza* . En "*A Terre* ", las *manos* , los *dedos* , los *ojos* , la *espalda* , las *piernas* , y el *bronceado de los brazos* . En "El haragán", *sus pies* y su *mano* . Los dos últimos versos de "S. I. W." nos relatan cómo se enterró a la víctima de una herida a consecuencia de una autolesión y cómo se informó a su madre, pero no sin antes explayarse con los atributos y los besos:

Con él enterraron la boca del fusil que había sido besado por
[sus dientes,
y escribieron la verdad a la Madre, "Tim murió sonriendo".

Otra sonrisa de un varón joven durante el momento de su muerte –esta vez más extáticamente angustiosa y por tanto más al estilo de Swinburne– es aquella con que concluye "¿Ha libado tu alma?". Ocho estrofas se encargan de desarrollar una secuencia de exuberantes comparativos de "ternura" (¿qué podía resultar más tierno que el canto del ruiseñor?, ¿el olor de las hojas?, ¿la sonrisa del mártir?) con el objetivo de obtener alguna respuesta. Según Owen, más tierno que todos ellos,

era esa sonrisa,
tenue como un mito lánguido, desgastado,
tenue y muy pequeña
en la boca de un muchacho asesinado.
Aunque de su garganta
sale la corriente de la vida
no había signo de amenaza
en sus labios.
Pero con la sangre amarga

y el olor a muerte
toda su ternura vital derramó sangre
en una sonrisa.

Y en "Inspección", "la suciedad" en el capote de un hombre, que el oficial-narrador censura inconcebiblemente, resulta ser *su propia sangre* . Sin lugar a dudas, el *su* [de él] se convierte en *su* [de ellos] en los poemas que describen a personas desdichadas. Así es como da comienzo "Insensibilidad":

Felices los hombres que aun antes de morir
dejan que por sus venas fluya el frío.
De quienes se mofan de la
compasión, o que no les duelan sus pies
cuando caminan por los pasadizos empedrados con los huesos
[de sus hermanos.

(¿Es *sus hermanos* una referencia íntima? Owen insistía en que se entendiese como tal; ahí se encuentra todo el meollo de la cuestión.)

El extraordinario talento de Owen para describir la proximidad de una sensualidad imaginada se puede medir al contrastar las abstracciones de Herbert Read cuando en la "Oda escrita durante la batalla de Dunkerque, mayo de 1940" recuerda la estructura retórica ("Felices [...] felices [...] pero") del Owen de "Insensibilidad" y se arriesga a ponerla al día:

Felices son aquellos que pueden aliviar
el sufrimiento con una oración
felices aquellos que pueden confiar en que Dios
les ayudará a resistir.
Pueden pacientemente esperar el fin.
Pero nosotros que hemos puesto nuestra fe
en la bondad del hombre
y vemos la imagen del hombre degradado
por debajo de la del lobo o del marrano...
¿Dónde podemos acudir en busca de consuelo?

La mente de Owen va en dirección contraria, siempre más interesado por lo masculino. Hablar de "sufrimientos" no es suficiente; uno debe ver y sentir la cabeza ensangrentada y muerta apoyada en su hombro. A comienzos de octubre de 1918 escribe a su madre para explicarle la razón por la que ha tenido que marchar a Francia una vez más: "Partí con el objetivo de ayudar a estos muchachos, de modo expreso para guiarlos tal como sabe hacerlo un oficial; indirectamente observando sus sufrimientos, de los que puedo hablar como si fuera su defensor". Y luego, al darse cuenta de que "sus sufrimientos" es un término demasiado abstracto para cumplir su objetivo, deja al descubierto de lo que está hablando: "De aquel cuya sangre aún roja reposa sobre mis hombros, donde apoyaba su cabeza –y donde la tuya estuvo no ha mucho–, ahora no debo escribir". Pero escribe acerca de ello a un público menos susceptible, a Sassoon: "El muchacho a mi lado, con la cabeza atravesada por un disparo, yacía encima de mí, y me empapó el hombro durante media hora". [56] *Su cabeza* . *Mi hombro* . Suena mejor que *observando sus sufrimientos* .

Si el contraste con Herbert Read puede indicar parte del poder de la proximidad sensual de Owen, el contraste con Robert Nichols muestra parcialmente la sofisticación artística con la que Owen complicó y finalmente superó sus inclinaciones meramente homoeróticas. Nacido en 1893, Nichols fue educado en Winchester y en el Trinity College de Oxford, que dejó en 1914 para convertirse en teniente segundo de la Royal Field Artillery. Tras estar tres semanas en primera línea, volvió después de diagnosticársele una neurastenia, y tras pasar cinco meses en el hospital fue exonerado de sus responsabilidades castrenses. Edward Marsh alentó sus ambiciones poéticas y su libro de poemas de guerra *Ardores y entereza* fue uno de los éxitos de 1917. Tras dejar el Ejército recorrió los Estados Unidos dando conferencias his-

triónicas y disertando sobre poesía. Desde 1921 hasta 1924 fue profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Tokio. Se casó en 1922, y en Londres gozó de una carrera literaria y periodística; murió en Cambridge en 1944. Las reacciones que generó entre sus contemporáneos de mayor talento fueron las esperadas. Owen, que en 1917 dominaba el arte de la identificación íntima con los objetos de su simpatía, encontró a Nichols patéticamente "preocupado de sí mismo y *vaniteux* en su verso". [57] Graves lo veía casi como un farsante. [58]

Fue la viveza homoerótica de algunos de los poemas de *Ardores y entereza* lo que hizo que la obra apareciera entre los 454 títulos del *Catálogo de libros escogidos de la biblioteca personal del estudiante de la adolescencia, la juventud y el compañerismo* (1924) de Frances Edwin Murray, una lista de 16 páginas publicada por este conocido editor y vendedor especializado en materiales uranistas. [59] En la relación de Murray, los poemas de Nichols figuraban junto a curiosidades pederásticas como *La lírica del amor a los muchachos* , de John Leslie Barford; *El abandono o del amor femenino y otros poemas* , de Edwin Emmanuel Bradford; *Hombre y chicos: una antología* , de "Edmund Edwinson"; *Una guirnalda de amor a los muchachos* , de Nicholson, y *La ausencia del muchacho. Por un maestro de escuela* , de Arnold W. Smith. Nichols, cuya temprana trayectoria poética tentaba a la mayoría de los lectores a relacionarlo con los uranistas, fue uno de los reseñistas que en 1920 recomendaba los *Poemas* de Owen. Otro era C. K. Scott-Moncrieff, que más tarde destacaría como traductor de Proust, pero que entonces era un joven conocido en ciertos círculos por ser el autor de *Vísperas y la canción de la mañana* , historia audazmente obscena de una felación entre adolescentes que provocó el cierre de la revista del estudiante de Winchester donde se publicó por vez primera en 1908. Más tarde, Murray la editaría

como panfleto. [60] Scott-Moncrieff, un capitán licenciado por invalidez y poseedor de la Cruz al Mérito Militar, tenía tan alta opinión de Owen que durante la convalecencia de éste intentó conseguirle en Inglaterra un trabajo sin riesgos dentro del ejército para de este modo evitar que volviera a Francia. Es lo mismo que el ruego de un general de brigada del Estado Mayor a Ackerley.

A pesar de su enorme incompetencia, merece la pena leer los poemas de Nichols que tuvieron tanto éxito. Evidentemente tenía un público más amplio y más inocente que los clandestinos compradores pederastas de libros de Murray, que pensaba que Nichols era un buen poeta. Este público más amplio –y Owen no lo ignoraba– disfrutaba con imágenes de la guerra que mostraban a bellos muchachos soldados marcados por el destino, por quienes lloraban sentimental y "románticamente" sus amigos íntimos de género masculino. Los poemas que van por separado en *Ardores y entereza* están colocados en forma de narración. Si buscamos entre líneas podemos completar este relato: antes de la guerra, el poeta se ha visto inmerso tanto en el amor como en la "pasión", pero se ha cansado de ello. La "pasión" se equipara a la lujuria y nos encontramos con que es indecente, una razón para sentir vergüenza. Como Brooke, considera que las "hojas de reclutamiento" son casi una invitación evangélica para llevar una nueva vida limpia. Durante la guerra, y de modo consecutivo, entabla una profunda amistad con dos soldados: primero con Richard Pinsent, un amigo de Oxford que muere en Loos en 1915, y luego con Harold Stuart Gough, fallecido en Ypres en 1916. Las muertes, primero de uno y luego del otro, le dejan trastornado, y el resto de la obra está dominada por una irremisible soledad.

Por lo que parece, lo que encontraron gratificante los lectores de *Ardores y entereza* eran los efectos como el sonido repetido de la palabra *boy* [chico] en la elegía de Nichols a Gough ("Un chico

por el que sentí tanta amistad que fue casi un amor") que lleva por título "Entierro en Flandes (H. S. G., Ypres, 1916)":

Cargado a hombros, con el uniforme caqui hombro contra
[hombro,
llevan a mi chico a su último viaje.

* * *

Igual que los antiguos vikingos con su jefe asesinado
sobre los hombros, así ahora se llevan
lo que queda del chico.

* * *

De pronto retumban los grandes cañones, sonando como un eco
[en el silencio.
Estruendo. Estruendo.
HA CAÍDO EN COMBATE .
(¡Mi chico!, ¡mi chico!)

* * *

Lloran por "Dick" Pinsent de un modo más carnal, más sugerente de lo que hace Owen con los atributos físicos. Nichols escribe "Lamento por una amistad rota por la muerte (R. P., Loos, 1915)", que dice:

Sus ojos eran oscuros y tristes, aunque nunca tristes;
en ellos se movían sombrías figuras de marta cibelina;
eran los ojos más profundos que hayan tenido los hombres,
fueron mi solemne alegría, *ahora mi desesperación* .

* * *

Su rostro era expresivo, de boca amplia y bien dibujada;
sus cabellos eran negros y rizados, y se pasaba la mano perpleja
[por ellos
Manos pequeñas en brazos fuertes y delgados.

* * *

Su voz grave y clara.

* * *

Lo único que consuela la desesperanza del narrador, tal como muestra la última estrofa, sería que llegase Cristo como último Amigo Ideal de ojos oscuros:

> Dios, si Tú existieses, y si quisieras enviar
> a tu único Hijo para ser un Amigo de todos,
> haz que baje sus oscuros ojos misericordiosos sobre mí
> y que Su mano cure, o *me desesperaré* .

Pero sería cruel seguir citando. Es suficiente para indicar que siempre que la "pasión" estaba presente en las elegías de la guerra, y siempre que se hiciese referencia a los ojos, las sonrisas, los rostros y los brazos bonitos, un poeta incompetente sería inmune a la burla. Para apreciar el tacto de Owen –que con toda seguridad no está libre de culpa– no tenemos más que situar su obra junto a la de Nichols. Será entonces cuando no sólo perdonaremos sino valoraremos más obras como "A mi amigo (con su placa de identidad)", que convierte la pasión homoerótica en técnica, y mitiga la excitación íntima hasta convertirla en aliada de la tradición literaria británica. Keats ocupa la conciencia de Owen mientras escribe su soneto, al igual que la Esquina de los Poetas [*Poets' Corner*] , y al igual que su incierta probabilidad, en marzo de 1917, de disfrutar de una larga vida. Todo ello atraviesa su rica imaginación homoerótica:

> Si alguna vez hubiese soñado con mi nombre muerto
> en pleno corazón de Londres, insuperado
> eternamente, y el Fugitivo, la Fama,
> allí, buscando un largo santuario para siempre,
> o si en otros tiempos tuviese la esperanza de esconder su
> [vergüenza
> —vergüenza ante el éxito, y aflicción ante las derrotas—,
> bajo esos cipreses sagrados, los mismos
> que dan sombra al tranquilo lugar de Keats,
> ahora más bien, gracias a Dios que no hay riesgo
> de grabadores adornándolo con florida escritura.

Y ahora se vuelve –como Gray en la *Elegía* – hacia la tosca, adversa e irregular inscripción de su nombre (todo en mayúsculas, y en este caso imperfectas) sobre la placa corriente de "identificación" que cuelga alrededor de su cuello, suspendida del habitual y sucio cordón:

> Pero deja que mi muerte quede grabada en esta placa.
> Llévala puesta, amigo entrañable. No escribas ni fecha ni
> [hazaña.

Y su pareado final –¡de lo más típico!– una vez más se centra en un rasgo físico, el "beso":

> Pero deja que el latido del corazón lo bese día y noche
> hasta que el nombre se borre, y desaparezca. [61]

EL BAÑO DE LOS SOLDADOS

Observar a los hombres (a veces a "tus propios" hombres) bañándose desnudos se convierte en una pieza teatral en casi cualquier memoria de la guerra. Y esta viñeta literaria convencional de los soldados bañándose bajo la tierna mirada de su joven oficial reaparece no porque los soldados se bañen, sino porque apenas hay mejor forma de proyectar de un modo conmovedor la espantosa vulnerabilidad de la carne desnuda. En estas imágenes se combina lo patético con lo casi erótico para enfatizar el violento contraste entre la bella y frágil carne humana y el extraño metal que la espera para violarla.

Para Nichols, la escena de los soldados bañándose se convierte en una especie de oasis pastoril o en un singular "momento idílico":

> En el mejor de los casos, tales momentos eran breves y para el oficial, quizás sometido a la presión de una necesidad que procedía de la responsabilidad del mando, eran incluso más breves o en cualquier caso más incompletos de lo que lo eran para sus hombres. Mientras yacía sobre el césped, observando cómo se bañaban sus hombres, no podía menos que preguntarse cuántos sobrevivirían pasados dos meses y si él mismo estaría vivo para verlo. Así es que estos momentos idílicos, por muy enternecedores que fuesen, no se asemejaban más

> que a [...] entreactos de una pesadilla cuando sentimos y albergamos la esperanza de que estamos a punto de despertar. [62]

En la versión de Sassoon, el énfasis es menos propio del *voyeur* . Su escena de los soldados bañándose sucede al anochecer, que, como hemos visto en su momento, ocupa un lugar tradicional en los acontecimientos trascendentales. Al rememorar los días calurosos anteriores al ataque al Somme, traza una imagen de los hombres de su batallón nadando en un tributario del Ancre en Bussy. "Pensé en su aspecto juvenil y despreocupado", escribe, "salpicándose los unos a los otros y gritando mientras hacían balancearse una barca, bajo unos altos chopos que se agitaban con la brisa de la puesta del sol". Las imágenes polares no tardan en hacer acto de presencia: "Qué diferentes a las imágenes de las penosas y disciplinadas marchas; y ¡qué difícil relacionarlas con las figuras acuclilladas dentro de las trincheras!". [63]

La versión de Blunden, situada en Givenchy, forma parte de uno de los recuerdos que ayudan a prestar un carácter "arcádico" a aquel lugar. En el canal junto a la línea de refuerzo se puede distinguir "entre los hierbajos a un gran número de lucios satisfechos de sí mismos, que se habían olvidado casi por completo de los pescadores".

> Además, una esclusa de hormigón armado, que cerraba el canal [...], ofrecía protección [...] a nuestros hombres cuando se bañaban. Éstos, por la tarde, bajaban en formación, bromeando, salpicándose mutuamente y zambulléndose, mientras los alemanes, probablemente al tanto pero sin tener nada que objetar, estaban a unos cuantos metros de distancia.

Pero como siempre, lo pastoril se ve amenazado por lo industrial, y la suave y desnuda carne humana percibe su espantosa vulnerabilidad ante el dañino "hierro":

> En el exterior de la terminal eléctrica que ya no estaba operativa había un viejo cartel que decía "Danger de Mort". Lo más molesto eran los cables que generaciones de telefonistas de campaña habían pasado a través de la piscina. [...] la última vez que estuve allí, un repentino bombardeo de artillería esparció

sobre el agua aún tranquila inoportunos dientes de hierro sobre la alta orilla al sur. [64]

En manos del brigadier F. P. Crozier, la familiar estampa de estilo costumbrista se torna de inmediato sensual y reflexiva. Una de las compañías de Crozier, junto al Ancre, está a las órdenes de un "guerrero de veintidós años" al que ayudan "tres oficiales menores de diecinueve años":

> Un día, en Martinsart, donde los ruiseñores me mantienen despierto por la noche, y a unos cuantos metros de un cañón pesado, voy a tomar el té con estos cuatro muchachos. No tenían nada que hacer. La piscina está bien. Al llegar yo, todos están de pie, completamente desnudos sobre un improvisado trampolín, y preparados para saltar a la carrera. Qué aspecto más maravilloso tienen, enérgicos, recios, musculosos, ágiles y en forma, y aun así desprovistos de vulgaridad. Me piden que dé la orden para comenzar la carrera y accedo a su petición. [...] Reflexiono, mientras se hacen ahogadillas en el agua los unos a los otros [...], "qué lástima que no estén casados, y por lo tanto puedan plantar su semilla".

Pero nunca ocurrirá: "La humanidad ha ordenado que mueran en breve". [65] Y cuando el típico grupo de soldados bañándose se reduce a uno solo, el efecto resulta aún más irónico. Al caminar por los desérticos campos de batalla del Somme, Reginald Farrer se encuentra con las ruinas de Thiepval; en el fango queda poco más que el polvillo que desprenden los ladrillos. Allí, contempla los restos de un tanque destruido por el fuego. Y luego ve algo que le sobrecoge:

> Algo apartado y bajo un chorro de agua había un soldado británico en pie. [...] Y la belleza de aquella cosa de piel clara, frágil y diminuta, de una blancura intensa bajo el sol, sobre ese enorme trasfondo de vacuidad y pardusca monotonía de una paramera, era tan enorme de por sí que me atravesaba como una violenta y dolorosa lanza. Tan menudita y pequeña era esa rana desnuda, sin vello e indefensa, dentro de un mundo convertido en un lugar tan horrendo, y ella misma, incidentalmente, transformada en algo tan inconmensurablemente grande. [...] Todos esos complicados maleficios de hierro y dinamita se unían, a un altísimo precio de reflexión, dinero y trabajo, simplemente para destruir *aquello* . [66]

Uno de los más notables ejemplos del período, en lo referente a bañarse desnudo, fue Rupert Brooke, que decía de sí mismo, tal como escribió Virginia Woolf, "que era un gran entusiasta del disfrute de una vida libre". Ella recuerda cómo en cierta ocasión él le dijo: "¿Por qué no nos vamos a 'nadar en pelotas'?". Cuando le preguntaron si accedió, ella respondió: "Claro". [67] Brooke no era en absoluto inmune a los sentimientos homoeróticos, como él mismo pareció admitir al escribir a lady Eileen Wellesley desde el campamento de su brigada de la Royal Navy, en Kent, en octubre de 1914. La visión del baño de los soldados lo relaciona con el esteticismo e irónicamente confiesa que debe dejar a un lado los encantos de lo erótico-pastoril ahora que ha adoptado una nueva vida disciplinada:

> Mi piel es morena y dura. Pasan las horas y no pienso en nada en absoluto. De cuando en cuando, siento como una tenue sacudida la sospecha de que podría encontrar una belleza increíble en un lugar donde se lava la gente, con filas de hombres estupendos y desnudos, bañándose bajo el sol de septiembre [...], eso, si fuese sensible. Pero no lo soy. Soy un guerrero. De tal modo que no pienso en nada. [68]

En su conocido soneto "Paz", uno de los cinco del grupo "1914", es la imagen de unos "nadadores que saltan a la limpieza" la que presagia las delicias de un alistamiento entusiasta que libera de "un mundo cada vez más viejo, frío y fatigado", al igual que de tipos (¿cómo Lytton Strachey?), "hombres a medias, y de sus sucias y tristes canciones".

En realidad, si la guerra la hubiese escrito Hardy, hubiera sido difícil que ofreciera una ironía más audaz que esa en la que los "nadadores" de Brooke, de 1914, se metamorfosean en los hombres que chapotean en el fango del Somme y Passchendaele hundiéndose bajo la superficie. Quizás ambos guardan cierta relación con Phlebas, el fenicio de *La tierra baldía* , que muere en el agua y quien "en un tiempo era guapo y alto como tú". (Hasta ha

llegado a especularse con que Phlebas pudiera ser el retrato de un soldado real, al que amó Eliot, y que se ahogó en Gallípoli en 1915, el joven estudiante de medicina y poeta parisino Jean Verdenal.) [69] Los nadadores adolescentes de "Paz" de Brooke fueron un valioso regalo para las imaginaciones que sobrevivieron y que por tanto sabían cómo había sido la guerra. Al alterar ligeramente un verso en su poema "Ofensiva primaveral", en una frase sobre las tropas atacantes, Owen finalmente llega a la expresión "saltaron hacia las balas veloces e invisibles", pero no antes de imaginarse a esos mismos hombres zambulléndose entre las olas de la playa: "Acometiendo de frente la resaca de balas". [70] Su mente vuelve a insistir en el baño cuando describe la muerte por gas como la muerte por ahogamiento en "*Dulce et Decorum est* ". Y Sassoon, que termina "Contraataque" con la imagen de un soldado ahogado en su propia sangre, también rememora que un estallido de granada a lo que más se asemeja es a un nadador grueso, torpe, "sucio" y que se queda ciego:

> Frente a la claridad del cielo matinal se extiende y se aleja flotando en el aire una nube de humo negro. Lentamente, sus sucios y belicosos vapores toman la forma de un gigante encapuchado, de torpes brazos disuasorios. Luego, con un gradual gesto de conformidad, cae de lado, en la actitud de un nadador que nada de costado. Y de este modo se disuelve en la nada. [71]

Tal imaginería parece adaptarse a un paisaje que tras la lluvia sólo se asemejaba, como evoca un hombre, "a un gran mar de kilómetros y kilómetros"; lo cierto es que "cuando el viento soplaba, provocaba las mismas olas que el mar". [72] Algunos de los "nadadores" de 1914 tuvieron la suerte de volver a visitar los campos de batalla después de la guerra, como hizo Stephen Graham en 1920. Se encontró que "con la niebla gris del sol del otoño los campos de batalla se ensanchan como el mar; las olas verdes (por ejemplo, los cráteres abiertos por efecto de las bombas, cubiertos de hierba) se amplían hasta el límite de la visión ocular. [...] Se

aprecia un destello por encima de la gran riada verde [...] a lo lejos brilla una cruz jónica de color blanco que se convierte en tu guía. Llegas a ella como un nadador que procede de algún barco y se dirige hacia una boya blanca". [73] Henry Williamson, un visitante que acudiría más tarde, descubrió que en Messines los cráteres provocados por las minas, que ahora estaban llenos de agua, eran utilizados por los muchachos del lugar como charcas donde bañarse. [74]

No hace falta imaginar los cuerpos desnudos nadando para dramatizar la patética vulnerabilidad de la carne. La sencilla ceremonia de la caza del piojo ofrece una ocasión para recordar al espectador que los cazadores tienen una relación de irónico "desplazamiento" hacia esos soldados desnudos sorprendidos por un ataque, tema frecuente entre los pintores y grabadores florentinos de finales del siglo XV . [75] Herbert Read admitió que el título de su libro de poemas de guerra de 1919, *Guerreros desnudos* , apuntaba hacia la Florencia renacentista, aunque dice que por entonces aún no había visto el famoso grabado de los soldados desnudos de Antonio Pollaiuolo. [76] Una "granada" es un elemento clásico en el sentido de que retrata la amenaza directa del fuego artillero sobre la piel desnuda:

> Aquí estamos todos, desnudos como griegos,
> matando a los piojos de nuestras camisas:
> de pronto el aire se parte en dos,
> rasgado como la basta seda [...],

y llega el proyectil. "La caza del piojo", de Rosenberg, es una variante.

Pero el mar o los estanques eran los escenarios preferidos para exhibir la desnudez de los soldados, y es dudoso que tantas escenas de éstos bañándose hubieran sido recordadas si medio siglo antes los uranistas no hubiesen instituido como estereotipo el

poema de "los mozos bañándose". Durante el siglo XIX , dentro de la pintura "respetable", también era popular el tema de los muchachos bañándose, al igual que en el menos respetable ámbito de la fotografía. Henry Scott Tuke, miembro de la Real Academia de Arte, era uno de los pintores de mozos bañándose más serio y conocido. Otros eran Frederick Walker y William Scott de Oldham. El *Agosto azul* de Tuke (que ahora se encuentra en la Tate Gallery) es típico de los muchos cuadros populares que el pintor envió a Londres desde Falmouth, donde encontró a sus jóvenes modelos bañándose y tomando sol. Este cuadro, que data de 1894, es sobre cuatro muchachos que se encuentran en una barca de remos en la bahía: uno descansa desnudo sobre la popa tras un baño; otro, sobre la proa, está de pie, desnudo y envuelto en una toalla; otro está en el agua sujetándose a la borda; y el último –vestido– está remando. El poema uranista de Alan Stanley "August Blue" se dirige, se supone, a un muchacho que está en la proa:

> Desnudo para lanzar al mar tu tierna forma
> que parece de blanco marfil,
> donde las venas azules vagan cálidas
> sobre la garganta y tu pequeño seno,
> y mientras permaneces en pie, tan esbelto, erguido,
> las alegres olas aumentan y anhelan
> sujetarte rodeando con su poderío,
> besándote con labios que queman. [77]

Otras celebraciones uranistas de la pintura de Tuke pueden verse como modelo virtual de muchos poemas de la Gran Guerra. Éste es el "Sonnet on a Picture by H. S. Tuke", de Charles Kains-Jackson, publicado en *The Artist* el 1 de mayo de 1889:

> Dentro de este pequeño espacio de lienzo cerrado
> se encuentran el sol del verano y el exuberante gozo
> de la viva luz que se ríe a lo largo del mar,
> y el frescor de los cariñosos vientos; pero éstos sólo forman

la rica gema del camafeo;
el propio camafeo, los rostros juveniles libres
de cuidado, la belleza y la delicadeza
de los jóvenes cuerpos esbeltos y ociosos.
Los besos que enrojecen cada rostro honesto
son de la brisa y la sal y la vibrante espuma.
Así, que nunca sepan estos muchachos de un lugar
donde les aprese un despacho o una fábrica,
donde el color se desvanezca, las gracias de la naturaleza
empalidecidas con la decadencia incipiente de la vida. [78]

Aquí, la presencia de *despacho* y *fábrica* establece un paradigma de tiempos de paz para

El infierno al que se dirige la juventud y la risa

del "Suicidio en las trincheras", de Sassoon, al igual que podrían prefigurar la *hoja de la bayoneta* , el *acero* y la *balas de plomo* de "Las armas y el muchacho", de Owen.

Owen estaba entre los que consideraban la imagen de los muchachos bañándose como un componente atractivo de los poemas. En "De mi diario, julio de 1914" (escrito en 1917) se encuentra entre otros agradables recuerdos del escenario rural francés:

Muchachos
reventando la superficie del estanque de ébano.
Destellos
de nadadores atravesando el frío chispeante.
Carnes
resplandecientes de humedad hacia el oro matinal.

Y en algunos bosquejos que giran en torno a un poema tierno-sardónico que el nuevo significado que la guerra le ha otorgado al término *belleza* (ahora una herida que te lleva de vuelta a casa es algo "bello"), hace que la metralla que hiere a un soldado le alcance mientras se baña:

Una granada de metralla
justo donde resplandecía la piel humedecida cuando él nadaba

como una anémona de mar totalmente abierta.
Ambos dijimos "¡Qué hermosura, muchacho!, ¡qué
hermosura!".[79]

La tradición uranista y de la Gran Guerra de muchachos bañándose procede fundamentalmente del fragmento (sección II) de *Canto a mí mismo* (1855) de Whitman, que comienza:

Veintiocho hombres se bañan junto a la orilla,

donde en una fantasía se une el "bañista número veintinueve" a los bañistas, una mujer forzada a figurar en la escena, dueña de una "casa elegante" frente a la playa, y que se esconde

hermosa y magníficamente vestida detrás de las cortinas de
[la ventana.

La imagen de Whitman de los jóvenes bañándose, con su potencial homoerótico tan rico, pudo ser uno de los estímulos del "Ephitalamion", de Hopkins, escrito en 1888, que describe

[...] muchachos del pueblo
bañándose [...],

y haciéndolo tan seductoramente que un observador mayor también se zambulle pero a cierta distancia. Como en los 28 bañistas de Whitman, los muchachos de Hopkins no se fijan en el que se ha "unido" a ellos. Bajo la solicitud amorosa de Hopkins, el poema se desarrolla con tal fogosidad que el autor se ve impulsado a finalizarlo de modo "alegórico": termina diciendo que el estanque donde se bañan realmente es un "símbolo" de matrimonio; y el agua es una imagen de "amor conyugal".

Durante el siglo XIX, como advierte Brian Reade, los versos relativos a los baños pederastas pasaron a ser rabiosamente populares.[80] Que aún pudiesen parecer inocentes, románticos y sentimentales –homoeróticos más que audazmente homosexuales– lo sugiere el hecho de que Frederick Rolfe firme como "El reverendo F. W. Rolfe" al final de su "Ballade of Boys Bathing", publicada en

abril de 1890 en *The Art Review* . El "Sonnet", de S. S. Saale, aparecido en *The Artist* el 1 de septiembre de 1890, señala el contraste entre la actual "suciedad" industrial y la pasada limpieza y libertad que se popularizaría dentro del contexto de los soldados bañándose durante la guerra:

> Sobre el muro, unos ociosos muchachos en fila,
> las sucias barcazas no están más hastiadas que ellos
> y, de pronto, en medio de su diversión,
> se desnudan y sumergen en el arroyo que está a sus pies.

Su transformación es tan milagrosa como la de "los nadadores al abandonar su inocencia" de Brooke:

> Transfigurados por un milagro, se levantan como si
> la juventud de Grecia reventase en este día más reciente,
> y sobre sus flexibles y jóvenes cuerpos muchos rayos
> de luz solar juguetearan con su encendido resplandor. [81]

El contraste entre las obligaciones del uniforme y la libertad que proporciona el desnudo aparece mucho antes de 1914 como tema principal de la poesía homoerótica, como indican estos versos, escritos en 1900, del uranista Horatio Forbes Brown:

> con hermosa cabeza, destocado,
> con una pisada ligera, elástica,
> vino un soldado de unos veintitrés veranos;
> con su chaqueta desabrochada,
> y su cinturón rodeando su cintura,
> y un fogoso color dorado de bañarse en el mar. [82]

Tres años antes de la guerra, un lector de *Una guirnalda de amor a los muchachos* , de Nicholson, se habría encontrado con esta celebración de lo idílico:

> Hay un estanque de puro deleite
> que el pedófilo adora,
> donde se desvisten los muchachos a la vista de todos
> y los bañistas se despojan de los calzoncillos.
> Estos jóvenes pueden hacer alarde de su orgullo desnudo

intocados por los poderes que marchitan;
¡cerriles leyes convencionales separan
ese baño del nuestro! [83]

Jóvenes intocados: ésa es la idea que transmiten los poetas uranistas sobre los muchachos dándose un baño a los escritores de la Gran Guerra y sus estampas de los soldados bañándose. El concepto también lo transmitía la novela *Una habitación con vistas* (1908), de Forster. Tal como advierte Samuel Heynes, en esta novela "no hay escena carnal entre dos amantes que se haya tratado tan intensamente como aquella en la que sólo se bañan hombres, asemejándose por completo a los baños pederastas descritos en la literatura y la fotografía victorianas de corte homosexual. En ellos, los desnudos masculinos libran a George [Emerson] y al señor Beebe de su convencionalismo, y cuando aparecen las mujeres, éstas coartan y ponen fin al asunto de un modo deprimente". [84] Uno de los herederos de estas estampas es John Dos Passos. En la parte central de *Tres soldados* (1921), que lleva por título "Máquinas", los soldados Chrisfield y Andrews, bajo el calor, tienen que pasar revista con la mayor disciplina, momento en el que a Chrisfield le aprieta su capote y siente deseos de "desnudarse por completo". Una vez finalizada la inspección, ambos pasean por el camino que lleva a un estanque. Pero les estropea el baño un hombre remilgado de la Asociación de Jóvenes Cristianos –el equivalente a las "mujeres" de Forster– que, dado que están a la vista de dos muchachas francesas, les sugiere taparse. Andrews dice:

—¿Y por qué no van a mirarnos? A lo mejor no hay mucha gente que pueda hacerlo.

—¿Qué quieres decir?

—¿Has visto alguna vez lo que un fragmento de metralla puede hacer a un cuerpo? —preguntó Andrews, enfurecido. [85]

La eficacia de escenas semejantes al dramatizar las irreductibles dicotomías fue aprovechada incluso por los escritores de la Segunda Guerra Mundial, de los que se puede decir que mantuvieron la tradición esencial mientras que eliminaban cuidadosamente los elementos homoeróticos. El poema "Mersa", de Keith Douglas, en esencia incluye el contraste típico entre la carne y la amenaza que supone el hierro, pero aquí, mientras el narrador y el resto de los "soldados con piel color cereza" nadan en una playa del norte de África, el centro de atención lo constituye la mortalidad de la carne en sí misma más que su sensualidad:

> Bajo el agua veo mi pies como piedras.
> Con su lógica, los pececillos
> se acercan y pellizcan la carne:
> imaginan que soy un muerto más.

Y en "Los soldados bañándose", de F. T. Prince, el autor emplea evocaciones de los soldados desnudos de Miguel Ángel y Pollaiuolo no para hacer una celebración de la belleza juvenil y su vigor, sino una evaluación renovada de la Crucifixión, con el Cristo "asesinado, desnudado, sobre la Cruz".

Cuando Lincoln Kirstein revisó y volvió a publicar sus *Rimas de un PFC* (1964) con el nombre de *Poesías y más poesías de un PFC* (1966), añadió–como si al principio hubiera olvidado una de las "clases" obligatorias– un poema sobre un soldado bañándose. El "baño" enfatiza un contraste; no entre la carne viva y el siniestro metal, sino más bien entre la carne limpia y "el uniforme lleno de capas de mugre" que vuelven a llevar los soldados tras tomarse una ducha inadecuada, volviendo a vestir los "pestilentes calzoncillos, unos zapatos que huelen a muerte y la camisa empapada". Si desaparece la sexualidad, la compasión continúa.

Al igual que pasa en *Trampa 22* de Heller, en la inolvidable escena de los soldados bañándose. Ya hemos visto a este autor al recuperar de *El final del viaje* , de Sherriff, un episodio crucial e iró-

nico de la Gran Guerra. Aquí recupera otro y lo adapta a las realidades tecnológicas más evolucionadas de la Segunda Guerra Mundial y a sus aún más penosas consecuencias para la carne frágil y la sangre. Su famosa imagen de los soldados bañándose no termina al aparecer las mujeres o el hombre de la Asociación de Jóvenes Cristianos, ni siquiera con la llegada de unos cuantos fragmentos de bomba, sino en medio de un terror espectacular. Su escena es una manera de ver la Segunda Guerra Mundial, tanto porque el elemento homoerótico ha desaparecido como porque lo insinuado, lo sutil y la aguda alusión a un pasado literario y artísticamente vivo han sido desplazados por una hipérbole frenética y llena de culpabilidad, a pesar de la clarividencia del humor cínico implícito que parece que sugiere.

Heller se prepara para esta escena al principio de la novela, mientras constata que "McWatt estaba loco":

> Él era piloto y pilotaba su avión tan bajo como era capaz de atreverse sobre la tienda de campaña de Yossarian. Lo hacía siempre que podía, para ver cómo se asustaba, y le encantaba hacer que el avión zumbara con un rugido salvaje y próximo sobre una balsa de madera que flotaba sobre unos bidones vacíos de combustible al otro lado de la barra de arena, en una playa de un blanco inmaculado, y donde los hombres se iban a nadar desnudos. [86]

Veintiocho capítulos y cerca de trescientas páginas más adelante, Heller se dispone a unir y animar estos datos. Un día, los hombres del escuadrón se bañan desnudos alrededor de la balsa, contemplada distraídamente desde la playa por una multitud indolente de bañistas y jugadores de cartas, incluyendo a Yossarian, la enfermera Duckett, su objeto sexual, y la desaprobadora enfermera Cramer. Uno de los jóvenes soldados, el rubio Kid Sampson, es quien está de pie sobre la balsa cuando el avión de McWatt

> apareció repentinamente como una ráfaga procedente de la distante tranquilidad y pasó volando implacablemente a lo largo de la línea de la costa, con un gran rugido, traqueteando sobre la balanceante balsa, en la que el rubio y pálido Kid Sampson, con sus desnudos y huesudos costados perceptibles desde

> muy lejos, saltaba como un payaso para tocar la aeronave en el momento preciso en el que cierta arbitraria ráfaga de viento o un error menor de McWatt hizo descender al veloz avión tan bajo como para que la hélice le cortase por la mitad.
>
> Hasta los que no estaban presentes recordaron vívidamente lo que sucedió después. Se produjo un tan breve como suave *¡tsss!* filtrándose audiblemente a través del desgarrador y arrollador lamento de los motores del avión, y luego únicamente se vieron las dos pálidas y delgadas piernas de Kid Sampson, aún unidas como si lo estuvieran de alguna forma por cuerdas en las sanguinolentas caderas mutiladas, erguidas, totalmente inmóviles sobre la balsa, durante lo que pareció un minuto o dos, enteros, antes de que se cayesen hacia atrás al agua, con el eco del chapoteo y totalmente del revés, bien visibles los grotescos dedos y las plantas de los pies, blancas como el yeso, de Kid Sampson.

Una estampa de la vulnerabilidad de la carne frente al metal es difícil que pueda llegar tan lejos. La fragilidad de la carne al encontrarse con la máquina queda patente en contraste con los atributos de Kid Sampson, que son esas palidez, delgadez e inocencia, que observa Yossarian, en oposición con la ya mencionada anteriormente "ancha, larga, poderosa espalda con su piel bronceada y sin mácula". Tras *¡tsst!* , ese breve ruido,

> se desató el mayor de los infiernos. [...] Todo el mundo en la playa gritaba y corría, y los hombres parecían mujeres. Aterrorizados, huían con sus cosas a toda prisa y mirando de reojo cada suave ola espumosa, que les llegaba hasta la rodilla, como si un órgano feo, rojo y terrible como el hígado o un pulmón fuera a aparecer traído por las olas. Los que permanecían en el agua se esforzaban por salir, olvidándose de nadar con las prisas, lamentándose, caminando, con su vuelo detenido por un mar viscoso y que te ciñe como un viento punzante. Kid Sampson había caído como una lluvia, por todas partes. Los que vieron caer sus pedazos sobre sus miembros o torsos retrocedieron de terror y repugnancia, como si intentaran encogerse y huir de sus propias pieles odiosas. [87]

Si el terror se apodera de la playa, el pavor es aun mayor en la cabina del piloto. Cuando McWatt ve lo que ha hecho, dirige su avión hacia el costado de una montaña.

El rubio pero huesudo Kid Sampson es el más reciente de los soldados que se bañan desnudos en el contexto imaginario posterior a la Gran Guerra que expresa el supremo *pathos* de la carne

amenazada por el hierro arrojado con violencia. Los actuales jóvenes soldados de Douglas, Prince, Kirstein y Heller son objeto de interés o preocupación no porque sean bellos o sexualmente atractivos –sus creadores parecen decir que es demasiado tarde para eso–, sino porque, sin duda, están condenados. Los soldados bañistas del brigadier Crozier tienen un aspecto "fabuloso", "de tipos duros, musculosos, en forma, fuertes y flexibles". El muchacho Sampson de Heller es pálido, huesudo y blanquecino, "perceptible desde muy lejos". Heller parece recordar lo que pasó hace mucho tiempo.

IX
PERSISTENCIA Y MEMORIA

LA SITUACIÓN LITERARIA DE LAS MEMORIAS DE LA GRAN GUERRA

Como hemos visto, la memoria es un tipo de ficción diferente de la "primera novela" (habitualmente un relato de una experiencia juvenil crucial contada en primera persona) porque está basada en un continuo testimonio implícito de veracidad o recurre al hecho histórico documentado. Con una obra como *Parada-tiempo* (1967), de Frank Conroy, nos damos cuenta de la imposibilidad de distinguir satisfactoriamente unas memorias de una novela en primera persona. Los elementos que componen *Parada-tiempo* aparecieron originariamente como "cuentos cortos"; al ser recogidos en un volumen, fueron presentados como memorias. Al final es responsabilidad del librero decidir si lo colocará en la estantería de ficción o de autobiografía. Lady Gregory estaba muy en sus cabales cuando saludó el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce como "una modélica autobiografía" [1] en vez de considerarla, como la mayoría de los lectores, una obra de ficción, y más específicamente como una "primera novela". Para tener en cuenta lo que en realidad son esas memorias de la Gran Guerra, ayudará recordar que los libros de Sassoon, de Graves y de Blunden eran las primeras obras en prosa que publicaron esos autores.

Cuanto más lejos de la forma de diario estén escritos los materiales personales, más cerca están de lo figurado y lo ficticio. Las significaciones que pertenecen a la ficción sólo se pueden conseguir cuando el "diario" deriva hacia el modelo de la memoria porque es únicamente la visión *post facto* de una acción la que genera coherencia o hace posible la ironía. Lillian Hellman escribe

que durante 1944 guardaba muchos y detallados diarios con la esperanza de reflejar importantes experiencias. Pero cuando los leyó posteriormente descubrió "que no contaban lo que había sido más interesante para mí o que con el paso de los años había tomado mayor importancia". [2] Robert Kee, un piloto de la RAF durante la Segunda Guerra Mundial, descubrió lo mismo en los diarios que esperaba reflejaran sus experiencias bélicas:

> Basándome en las bastante detalladas entradas de estos diarios no pude formar un cuadro coherente de lo que realmente significó estar en un escuadrón de bombardeo en aquellos días. No había nada que yo pudiera aprovechar si quería escribir un relato histórico verdadero de todo aquello. No me extraña que el material se convierta en algo tan resbaladizo como el mercurio en manos de los historiadores profesionales. No me extraña que tengan que construir estructuras más bien artificiales de una clase u otra en su lugar. No me extraña que los artistas, que son los que recrean la vida en lugar de intentar recuperarla, sean los que, de una forma u otra, se conviertan en los verdaderos historiadores. [3]

"Estructuras más bien artificiales": eso es lo que resalta las exageradas antítesis de Sassoon, la dramaturgia farsante de Graves, el infatigable pastoralismo literario de Blunden. La ficción de estos tres escritores es lo suficientemente sutil como para ser creíble. Eso no pasa con otros en los que cada ruptura está cargada de tendencia a la solemnidad. En *La antigua primera línea* , John Masefield nos exige con toda solemnidad que creamos que cuando vio una Biblia de bolsillo en el suelo, junto al cadáver de un soldado británico tras el ataque del Somme, estaba "abierta en la página del Salmo 89 y las únicas palabras que se podían leer eran las siguientes: 'Aportillaste todos sus vallados, has quebrantado sus fortalezas'". [4] [1] Una estructura demasiado artificial pero un ejemplo de la necesidad de una ficción en cualquier testimonio memorable de los hechos.

Según Frye: "Las ficciones se pueden clasificar [...] por la fuerza de la acción del héroe, que puede ser mayor que la nuestra, o

menor, o más o menos la misma". Como propone en "Teoría de los modos", Frye señala que los modos en los que el poder de acción de los héroes es mayor que el nuestro son el mito, la leyenda y la "alta mímesis" de la épica y la tragedia; el modo en que el poder de acción del héroe es igual al nuestro es la "baja mímesis", digamos, de la novela de los siglos XVIII y XIX ; y el modo en "el que el poder de acción del héroe es menos que el nuestro es el "irónico", en el que "tenemos la sensación de ser testigos de una escena de servidumbre, frustración o absurdo".

En la literatura, un "ciclo" histórico completo, según Frye, se compone de algo parecido a esta secuencia de los modos prevalecientes (una secuencia que parcialmente denota una progresiva secularización): mito y leyenda en las primeras etapas; mímesis altas y bajas en las etapas medias; lo irónico en la última etapa. Por tanto, el curso de la antigua literatura desde las escrituras hebreas hasta la comedia romana, o de la literatura moderna europea desde el medioevo a través del Renacimiento (mito, leyenda y alta mímesis) a lo burgués (mímesis baja) hasta lo moderno (irónico). Y lo interesante es la manera en que el modo irónico (en el ciclo moderno, Joyce, Kafka y Beckett son ejemplares) de nuevo "se mueve de manera constante hacia el mito, y difusos contornos de los sacrificios rituales y dioses moribundos comienzan a aparecer de nuevo". Frye saca la conclusión de que nuestros cinco modos "forman evidentemente un círculo". [5]

A lo largo de este libro hemos estado en presencia de personajes literarios (lo que incluye narradores) que en otro tiempo eran iguales a nosotros en cuanto a poder de acción, pero que ahora tienen menos que nosotros, que ocupan exactamente "el escenario de servidumbre, frustración o absurdo" según Frye. El reclutamiento es una servidumbre ("Era una condena a 'cadena perpetua'", dice el asistente de Hale); y la vida en las trincheras consiste

en poco más que frustración (Sassoon, Blunden) y absurdo (Graves). El paso de esos personajes literarios desde la libertad de la preguerra hasta la servidumbre, la frustración y el absurdo durante la guerra revela, como el Bloom de Joyce, el Frederick Henry de Hemingway y el Joseph K. de Kafka, el paso de la escritura moderna, de un modo a otro, de la baja mímesis de lo plausible y lo social a lo irónico de lo ultrajante, lo ridículo y lo mortífero. Es su estar en el filo de la navaja entre estos dos modos lo que da a las memorias de la Gran Guerra una calidad especial, una calidad con frecuencia ignorada porque hay pocos lectores que tengan en cuenta su carácter de ficción, prefiriendo confundirlo con lo "documental" y lo "histórico". Esas memorias son especialmente dignas de un examen más detallado porque, a pesar de la cruda violencia que describen, parecen delicadamente transicionales, señalando al mismo tiempo en dos direcciones opuestas –atrás, hacia la baja mímesis, y adelante, hacia lo irónico–, y, lo que es más interesante, a la ironía más rica que propone, o al menos reconoce, un conjunto renovado de rituales y mitos.

"En la última fase en la que se vuelve al mito", señala Frye, el modo irónico se apropia de la imaginería "demoníaca" sin tener en cuenta al "mundo" que observa: el mundo divino, el humano, el animal, el vegetal o el mineral. La descripción de Frye del dominio de la imaginería demoníaca, "el mundo que el deseo rechaza totalmente", tiene como objetivo sugerir una (mera) clasificación literaria. Pero se aproxima a describir el literal frente occidental:

> Opuesta al simbolismo apocalíptico se encuentra la presentación del mundo que el deseo rechaza totalmente: el mundo de la pesadilla y del chivo expiatorio, de la servidumbre, el dolor y la confusión; [...] el mundo [...] de la obra pervertida o baldía, de ruinas y catacumbas, de instrumentos de tortura y monumentos de locura; [...] al igual que la imaginería apocalíptica en la poesía está íntimamente relacionada con un cielo religioso, su opuesto dialéctico está ínti-

> mamente relacionado con un infierno existencial, como [...] el infierno que crea el hombre sobre la tierra. [...]

Los aspectos demoníacos del "mundo divino" incluyen "el cielo inaccesible", con sus sugerencias de "inescrutable destino o necesidad externa". En el mundo humano los aspectos demoníacos se parecen mucho a los que se encuentran en una unidad "del ejército": Frye dice que "el mundo humano demoníaco es una sociedad que se mantiene unida por una especie de tensión molecular de egos, una lealtad a un grupo o a un jefe que disminuye lo individual o, en el mejor de los casos, contrasta su placer con su deber u honor". Visto en su aspecto demoníaco, el mundo animal está plagado con lo contrario a las palomas y a las abejas, criaturas del apocalipsis y lo pastoril. Nos encontramos con malolientes bestias de presa como piojos y ratas y perros salvajes. Bajando al mundo demoníaco vegetal, percibimos lo cercano que está a lo que se podía ver desde las trincheras y lo que el recuerdo decide conservar como significativo desde aquella perspectiva. Comprende el bosque siniestro (podemos pensar en el bosque de Trones o de Mametz), selvas o tierra baldía. El árbol de la muerte está allí y la Cruz (que trae a la mente a los crucifijos del camino). Y en el mundo mineral, el aspecto demoníaco nos muestra todo un aparato de "trabajo pervertido" característico de la estancia en las trincheras: "Máquinas de tortura, armas de guerra, armamento e imágenes de un mecanismo muerto [...] que es antinatural e inhumano". Eso incluiría de todo, desde palas, estacas de hierro retorcido y rollos de alambre de púas hasta los extraños cilindros de "lo accesorio" y la perversa "manzana caramelizada". Otra imagen característica del demoníaco mundo mineral es "el laberinto, la imagen de la dirección perdida", como el sistema de trincheras. A eso hay que añadir la universal y demoníaca imagen-sistema, las ciudades ardiendo inevitablemente (Sodoma, Bapaume) y "el agua de la muerte, que con frecuencia se identificaba con la san-

gre vertida" (que recuerda los fétidos cráteres de bombas), y tendremos un cuadro virtualmente completo de los rasgos del frente occidental. Sin embargo, Frye no habla en absoluto de la actualidad, únicamente sobre la imaginería literaria convencional y como si fuera "necesaria". [6] Ni siquiera acepta los recuerdos de los acontecimientos como literatura. Aunque todo lo que especifica como perteneciente a la literatura universal y al mítico y demoníaco mundo se puede encontrar en los recuerdos de la Gran Guerra.

En la fase irónica del ciclo literario, el protagonista universal es un hombre al que le hacen daño. Es Prufrock, Jack Barnes, Malone, Charlie Chaplin. O es George Sherston, "Robert Graves" o "Edmund Blunden". Tal vez sea el tradicionalismo estilístico de casi todos los escritos sobre la Gran Guerra lo que ha impedido que percibamos esas similitudes. El lector que busca innovaciones las va a encontrar en pocos sitios, como no sean las casi rimas de Owen, el *verso libre* de Read y las yuxtaposiciones a lo Eliot y a lo Pound de Jones. La lista de los talentos innovadores más importantes que no participaron en forma alguna en la guerra es larga e impresionante. Incluye a Yeats, Woolf, Pound, Eliot, Lawrence y Joyce, es decir, los maestros de los movimientos modernos. Fue dejado a talentos menores –siempre más tradicionales y técnicamente prudentes– recordar en forma literaria una guerra en la que habían participado. Sassoon, Graves y Blunden evidentemente son escritores de segunda fila. Pero su voluntad de interpretar la actualidad sin precedentes que habían vivido les llevó a recurrir al moderno tema que actualmente reconocemos como la esencia del modo irónico de Frye.

Un corolario del tradicionalismo técnico de estos memorialistas es la manera de mirar hacia atrás típica de la propia guerra –después de todo, es una actividad profundamente conservadora–

y tener obsesiones imaginativas sobre ella a lo largo de sus vidas. Todas las guerras son parecidas en la forma en que las primeras etapas repiten las de la guerra anterior. Todos los que intervienen en una guerra moderna suelen compararla con la última de la que saben algo. La tendencia la ratifican la similitud de los uniformes y equipos antes utilizados, que se convierten en sustancia del mito. Se puede recurrir a ejemplos norteamericanos de la Segunda Guerra Mundial: los paquetes de primeras ayudas, las máscaras de gas, los equipos de redes, los fusiles utilizados para el entrenamiento, las ametralladoras pesadas, el material para alambradas eran idénticos o parecidos a los de la Gran Guerra. El acto de intervenir en una guerra se convierte en un acto involuntario de memoria protectora, y hasta de elegía. El soldado no sólo piensa en la guerra anterior sino en el período idílico de antes de la guerra actual. Para él, el presente es demasiado aburrido o agotador para pensar en él, y el futuro demasiado espantoso. Se queda en el pasado. Así, el estilo que fue apropiado en la guerra anterior será habitualmente el que adopte para la nueva, al menos en las primeras etapas. Lincoln Kirstein parece darse cuenta de ello en su poema "Tudoresca", en donde habla de los alojamientos preinvasión cerca de Manchester y las instantáneas del hijo del casero, que está en la guerra:

> Ya que su hijo lleva ausente desde hace cinco años, bebemos
> [abundantemente a su salud.
> Es nada menos que un *oficial* .
> Un joven alto y rubio con ojos soñadores, como Raleigh
> [o Rupert Brooke
> (las instantáneas me lo demuestran).
> El *Illustrated London News* me enseñó esa mirada específica
> de la Guerra Mundial número 1.

Y en un intento de extraer cierto sentido de las guerras que han sucedido a la Segunda, la imaginación contemporánea tam-

bién vuelve hacia atrás un cuarto de siglo. Pienso en una fotografía que apareció hace poco en *The Listener* . Muestra a unos soldados de infantería indios atacando en el desierto de Rajastán en 1971 con cascos planos y bayonetas caladas. El pie de foto decía "Recuerdos de Tobruk". [7] Hemos visto a Blunden recuperando la retórica apostrófica de Sterne, un acto que le empuja 168 años atrás. Similares tendencias regresivas y tradicionales imaginativas tenían para los jefes militares y su Estado Mayor grandes consecuencias tácticas, como ha señalado Tomlinson: "Las batallas que estaban preparados para dirigir eran del orden clásico, apertura de brechas, envolvimiento de los flancos, comunicaciones cortadas. Seguían pensando en la victoria en el campo, completa y sublime. [...] pensaban que seguían en la época de 1870". [8]

PERO AÚN SIGUE

Se puede decir que toda la textura de la vida cotidiana británica sigue conmemorando la guerra. Se recuerda en las extrañas horas de cierre de los pubs, uno de los frutos de la Ley de Defensa del Reino; lo de cerrar por la tarde fue instituido originariamente, se decía, para convencer a los obreros de las fábricas de municiones de 1915 de que no se pasaran las horas de ocio tomando cerveza. La Gran Guerra persiste en muchas de las leyes que controlan a los extranjeros y reprimen la sedición y el espionaje. Los avisos "D" a los periódicos, advirtiéndoles de no tocar asuntos referentes a la "seguridad nacional", es otra herencia. También lo es el horario de verano. Cosas tan habituales como fumar cigarrillos, el uso de relojes de pulsera (al principio, una moda de las trincheras), el cuidado de huertas "de alquiler" ("La comida ganará la guerra"). También lo es el uso de los billetes de papel, que sustituyeron por completo a las monedas de oro. Interpretar el "Dios salve al rey" en los teatros comenzó en 1914 y continuó hasta la dé-

cada de 1970, en la que su flagrante cinismo puso fin a la costumbre.

Aún todos los días el *Times* y el *Telegraph* publican pequeñas esquelas de recordatorio: "Su llorada ausencia", "Siempre en nuestros pensamientos", "Nunca olvidado", "Te echamos mucho de menos, Bunny"; las esquelas de militares se ponen aparte, para darles mayor importancia, de las de los civiles. Aparecen más el 1 de julio que otros días, y en esa fecha siempre hay una tradicional:

> El 9° y el 10° BNS, K.O.Y.L.I.–A la imperecedera memoria de los oficiales y soldados de estos batallones que cayeron en el ataque de Fricourt (Somme) el 1 de julio de 1916.
>
> "Caballeros, cuando acabe el bombardeo."

B. H. Liddell Hart, que estuvo en el 9° Batallón del Rey de la Infantería Ligera de Yorkshire, lo explica. Poco antes del ataque del Somme,

> los oficiales se reunieron en el comedor, en una típica granja de la Picardía. Las recientes tensiones entre el comandante y algunos otros provocó un silencio incómodo cuando se le pidió al jefe superior que hiciera un brindis en honor del comandante. En una repentina inspiración, levantó la copa y dijo las palabras: "Caballeros, cuando acabe el bombardeo". [9]

El batallón, formado por unos 800 hombres, atacó. Veinticuatro horas después se vio reducido a 80 hombres y cuatro oficiales. Y como el aniquilamiento de la División Ulster se produjo en esa misma fecha, "el 1 de julio", como señala Brian Gardner, "sigue siendo un día de luto en el Ulster". [10] En ciudades pequeñas y remotas como "Akenfield", en el día del armisticio todo el mundo va a la iglesia. En contraste, dice Ronald Blythe: "El Viernes Santo casi no se respeta, todos juegan al fútbol". [11]

Hasta la cocina conmemora la guerra. Los huevos y las patatas fritas se hicieron populares durante la guerra porque tanto el to-

cino como los filetes eran caros y escasos. Se convirtió en el plato favorito de los soldados de permiso y hoy sigue siendo un alimento esencial en los menús públicos, no sólo en Inglaterra sino también en Francia y Bélgica. [12] La ahorradora abuela de Stephen Spender no fue la única que usó "hasta la Segunda Guerra Mundial" "aquellos pequeños cuadrados de papel endulzado" que se hicieron famosos durante la Gran Guerra como sucedáneos del azúcar. [13] Después de la guerra había muchas más mujeres que hombres, y era frecuente ver durante la década de 1930 –y, por la razón que fuera, especialmente en los trenes– la típica pareja de lesbianas de edad madura, vestida con ropa de *tweed* , que se habían unido cuando eran jóvenes después de que cada de ellas hubiera perdido a su novio, amante o marido. Un signo de la insólita persistencia de la guerra en Inglaterra es un letrero en las estanterías de la librería Hatchards en Piccadilly. No he visto nada semejante en ningún país. Se lee lo siguiente: "Biografías y memorias de guerra", dedicado a un género inglés característico y muy solicitado.

Uno de los resultados duraderos de la experiencia bélica en la gente corriente fue el perdurable recelo ante la prensa. Se puede decir que la actual devaluación de la letra impresa y hasta del idioma se remonta a la Gran Guerra. Hablando del Somme, Montague observó en 1922:

> La derrota más sangrienta de la historia de Gran Bretaña [...] pudo ocurrir [...] el 1 de julio de 1916, y nuestra prensa apareció ligera, copiosa y gráfica, sin una palabra acerca de que nosotros habíamos pasado un mal día; una victoria realmente. Los hombres que sobrevivieron a la matanza leyeron aquello con la boca abierta. [...] Así que cada uno de los millones de ex soldados ahora leen [...] con esta frase inscrita en su mente: "No creas una palabra de lo que leas". [14]

Nadie puede calcular el número de judíos que murieron durante la Segunda Guerra Mundial debido a lo ridículo de la propaganda aliada en las décadas de 1920 y 1930 acerca de las mon-

jas belgas violadas y de los niños maltratados sádicamente. En un ambiente de escepticismo general ante otros relatos de atrocidades, la mayor parte de la gente se negó a dar crédito a los informes sobre los campos de concentración hasta que el acceso a las pruebas oculares les movió a creerlo, y entonces ya era demasiado tarde.

Hay otro motivo para el recuerdo, la actual bancarrota económica de Gran Bretaña. De 1914 a 1918 sus reservas de oro disminuyeron de modo dramático. El beneficiario fue Estados Unidos, que se presentó como una indiscutible gran potencia gracias al material manufacturado y embarcado. Realmente, Estados Unidos, como observa Marc Ferro: "Se puede considerar con razón como el único vencedor de la guerra, ya que su territorio permaneció intacto y se convirtió en acreedor de los otros beligerantes". [15]

Al escribir a su padre, en mayo de 1917, Aldous Huxley entrevió parcialmente el futuro: "Francia ha dejado de ser una potencia de primera clase. Nosotros podemos proseguir alegremente [rechazando una paz de compromiso] hasta que lleguemos al nivel de Haití o de Liberia". [16] Y a la ruina económica a la que no se llegó con la Gran Guerra se llegó con la Segunda, que fue una repetición corregida y aumentada de una inmensa deuda con los Estados Unidos. El resultado fue la americanización de Europa desde 1945 hasta finales de la década de 1960.

El efecto de la guerra es evidente también en la política militar subsiguiente. La manera en que se llevó la Segunda Guerra en el "frente occidental" estuvo influenciada en todas partes por los recuerdos de los mortíferos asaltos de la Gran Guerra, y se puede decir que el precavido empleo de la infantería después de minuciosos bombardeos de la artillería y de la aviación y, en lo posible, la dependencia de una elaborada tecnología, lo que prolongó la

guerra siete u ocho meses, fue lo que irónicamente permitió que detrás de la frontera alemana se asesinara a un millón de judíos más. Por otro lado, se ha descubierto que el recelo de Hitler ante las maniobras y su desconfianza ante las innovaciones tácticas se remonta a la "perspectiva de las trincheras" que aprendió un cuarto de siglo antes: la idea de que allí donde te aposentabas debías quedarte. [17] Cuando Hitler se decidió por una audaz maniobra, como fue el contraataque de las Ardenas en diciembre de 1944, quiso imitar las acertadas tácticas alemanas de la Gran Guerra, en este caso el ataque de marzo de 1918, una ofensiva dirigida contra Amiens y la unión entre británicos y franceses; la ofensiva de las Ardenas tenía como objetivo Amberes y la unión entre británicos y norteamericanos. Como ha dicho Jacques Nobécourt: "Incluso las incursiones de aviones Gotha sobre París y los disparos del 'Gran Berta' se reprodujeron en los ataques de las V1 y V2 sobre Amberes, Londres y Bruselas". Uno de los generales de Hitler confirma la opinión de Nobécourt: "Cuando se estudien detalladamente los documentos de ese período", dice Blumentritt, "es probable que se compruebe que Hitler pensaba en términos de la gran ofensiva de marzo de 1918 en la Primera Guerra Mundial". [18]

Los datos y los usos de la Segunda Guerra reflejan que se "pensó en términos" de la Primera, lo cual significa que se creyó en una única Gran Guerra continua desarrollada a lo largo de los años intermedios del siglo XX . Churchill y el nazi Alfred Rosenberg eran muy diferentes, pero los dos coincidían en que los acontecimientos que se desarrollaron entre 1914 y 1945 era otra Guerra de los Treinta Años y las dos guerras mundiales fueron consideradas como un único episodio histórico. [19] En *Hombres en guerra* (1952), Waugh lo sugiere al hacer que los apuros de Guy Crouchback en la Segunda Guerra Mundial sean como una repetición de la experiencia de su hermano mayor, Gervase, en la Pri-

mera, con el añadido en ese sentido de que Guy lleva la medalla católica de Gervase al cuello. En aquella época, Gervase "fue desde Downside hasta los Guardias Irlandeses y fue liquidado por un francotirador durante su primer día en Francia, instantáneamente, cuando iba tan limpio, fresco y descansado caminando por el tablón de madera sobre el barro, portando su bastón de endrino, para presentarse en el cuartel general de la compañía". [20] Se nota enseguida la ironía de esta primera experiencia que sirve para dejar al descubierto la ironía del anticuado Crouchback durante la Segunda Guerra Mundial, y Waugh no nos permite olvidar hasta qué punto la Primera Guerra ejerció su influencia sobre la Segunda. Alojado en Kut-al-Imara House, en tiempos de paz una escuela preparatoria de segunda categoría, Crouchback descubre que las habitaciones de los muchachos llevan los nombres de las "batallas" de la Gran Guerra: "Loos", "Wipers", "Paschendael". Al llegar a la escuela: "Arrastra su maleta [...] hasta Paschendael". Apropiadamente, "su espíritu sucumbe":

> La ocupación del cascarón de la casa [...] era un microcosmos de aquel nuevo mundo en el que se había alistado para vencer. Lo que no tenía valor, una pobre parodia de la civilización, había sido arrumbado; él y sus compañeros entraban llevando consigo el nuevo mundo; el mundo que se formaba sólidamente en torno a ellos, limitado por el alambre de espinos y oliendo a ácido fénico.
>
> Esa noche le dolía la rodilla más que nunca. Se puso a andar torpemente y sin ganas hasta Paschendael. [21]

Podría estar caminando sin ganas hasta el siguiente desenlace clásico:

> A la hora exacta estalla el bombardeo, la línea entera se despierta. [...] Es impresionante: 800 cañones de todos los calibres a lo largo de todo el frente, un cañón cada 10 metros, cada cañón con cientos de proyectiles. Por supuesto, es una estremecedora exhibición. Los cañones cercanos retumban sin pausa, uno contra el otro, abrasando las sombras con llamaradas, y los que están más arriba o más abajo de la línea ensordecen con furia y convulsionan el horizonte del norte y del sur con incesantes destellos y parpadeos. Grupos de [...] infantería

> [...] con bayonetas caladas empiezan a filtrarse hacia delante, por la brecha. Pobres diablos, no les envidio lo que van a hacer esta noche.

Todo está presente, incluyendo la familiar orientación geográfica del ataque hacia el este. Pero no se refiere al frente occidental en 1915 sino a la guerra del desierto en el norte de Africa en 1942. [22] Nos ayuda a entender lo que Keith Douglas dice del convencionalismo casi literario de la Segunda Guerra Mundial: "El comportamiento de los vivos y el aspecto de los muertos fueron tan minuciosamente descritos por los poetas de la Gran Guerra que todos los días en los campos de batalla del desierto occidental [...] nos encontramos con sus poemas". [23] Por esa razón, en su poema "La Gran Guerra" Vernon Scannell pudo escribir:

> Cuando se habla de guerra
> descubro
> que la Guerra llamada Grande me invade la mente.

Aunque herido en la Segunda Guerra Mundial, lo que "recuerda" Scannell es:

> No en la guerra en la que yo luché
> sino la llamada Grande
> que terminó en un noviembre de color sepia
> cuatro años antes de mi nacimiento.

De la misma forma, cuando Londres fue bombardeado en 1940, el joven Colin Perry intentó darle sentido a lo que veía y sentía leyendo *Posición honorable* (1936), de Vera Brittain, una novela acerca de la pasada guerra: "He comenzado a considerar esa guerra", dice, "con el interés de un lector de novelas. [...] A veces pienso en que me he alistado con papá [...] y he luchado junto a él en 1914-1918. Lo siento de verdad, y es como una novela". Una noche, bajo intensos bombardeos, Perry sube una y otra vez por las escaleras del refugio para ver lo que pasa. Ve "un cielo al rojo vivo [...], el cegador destello de los cañones, y el efecto como de fuegos artificiales de los proyectiles al estallar". Su instinto es co-

mo el de Scannell, sólo que en ese momento es más fuerte: "Me sorprendí diciendo: 'La compañía B al asalto' y saltamos sobre las alambradas y atacamos las líneas alemanas". [24]

Más o menos de la misma época, otra imaginación exigente, llena de las imágenes y la dinámica de la lucha de la infantería durante la Gran Guerra, fue la de Norman Mailer en Harvard, a la edad de dieciséis años. Dice Richard Poirier: "La guerra determinó su imaginación mucho antes de que viviera las experiencias directas de guerra reflejadas en su primera gran novela". [25] Durante sus primeras semanas en Harvard en 1939 escribió un relato extremadamente breve. Al igual que Perry, piensa en la guerra como si fuera la Primera, aunque la Segunda acababa de empezar, y, para él, igual que para Perry, la acción que más sintéticamente condensaba la guerra era atacar cruzando las alambradas a la antigua, a lo 1914-1918. El relato, titulado "It", es como sigue:

> Pasamos a través de las alambradas cuando comenzó a disparar una ametralladora. Seguí andando hasta que vi mi cabeza sobre la tierra.
>
> "Dios mío, estoy muerto", dijo mi cabeza.
>
> Y mi cuerpo se cayó. [26]

Al citarlo, Poirier señala: "Lo que descubrimos al mirar hacia el pasado es que su tema siempre ha sido la guerra". Es "la condición previa de su experiencia" y "determina los aspectos de la experiencia que va a utilizar y por lo tanto la forma de los libros [de Mailer] y de su carrera". [27] Una concepción de la conciencia humana como una forma de guerra constante, repite, al igual que David Jones, en que el hombre que pretende ser artista debe escoger el papel de un infante en lugar de un jefe del Estado Mayor, indiferente a las heridas y las amenazas, decidido a seguir adelante para hacer lo que se debe hacer, aunque salte en pedazos en la acción. "La naturaleza del hombre, su dignidad", dice Mailer, "es que actúa, vive, ama, y finalmente se hace pedazos cuando inten-

ta penetrar en el misterio de la existencia, y a menos que lo compartamos, como parte de esa exploración humana (y de guerra), no seremos más que los chulos de la sociedad y los traidores a nuestro Ser". [28] Ese penetrar, cruzando por la tierra de nadie, en el territorio enemigo es el material preferido de los novelistas, "esos soldados de infantería de las artes". [29] Pero si a Mailer la guerra le sirve como imagen de un mundo en el que se puede llegar a merecer la dignidad, extrae también conclusiones menos consoladoras. Ya en *Los desnudos y los muertos* sostiene que "la sociedad moderna" es una continuación del Ejército por otros medios. Tal como el general Cummings le dice al teniente Hearn: "Para usted, Robert, el Ejército es un anticipo del futuro". [30] Mailer se pregunta, ¿cuál es el fin de la sociedad tecnológica?, y la única respuesta que encuentra es la que plantea Alfred Kazin: "Tal vez la guerra sea el objetivo último de la sociedad tecnológica". [31] Pynchon llega a esa conclusión al final de *El arco iris de la gravedad* .

"El parapeto, la alambrada, el lodo", escribe Tomlinson en 1935, se han convertido en "características permanentes de la existencia humana". [32] Lo cual quiere decir que la ansiedad sin fin, sin propósito, sin recompensa y sin significado se entreteje en la fábrica de la vida contemporánea. Allí donde hay "un parapeto" topamos con lo que propicia la ansiedad, con el ponernos a prueba, con la duda sobre la propia identidad y el valor, y con el fascinado amor-odio a lo amenazador, con la tierra incógnita del otro lado. En su estudio de la ficción moderna, *La ciudad de las palabras* , Tony Tanner comienza su análisis de la obra de Mailer yuxtaponiendo dos citas como epígrafes. La primera procede de *Los desnudos y los muertos* : "Cada 100 metros Cummings se sube al parapeto y mira con cuidado hacia la lóbrega tierra de nadie". Lo que hay ahí es un anacronismo: en la Segunda Guerra Mundial no hubo *parapetos* y, hablando con propiedad, tampoco ninguna *tierra*

de nadie . Tales anacronismos sitúan la acción de Cummings dentro del mítico paisaje de trincheras de la Gran Guerra, en vez de la suya, y es una muestra de la poderosa continuidad imaginativa entre esa guerra y la que él vivió. La otra cita de Tanner procede de *Un sueño americano* : "y estaba arriba, sobre aquel parapeto de 30 centímetros de ancho, y casi sentí que me desgarraba en dos direcciones porque sentí el deseo de arrojarme al vacío y casi me caí hacia atrás en la terraza". [33] Se trata de un parapeto de 30 centímetros de ancho que rodea un balcón en el apartamento de Barney Kelly, en las torres Waldorf, 30 pisos por encima de Park Avenue. Al igual que los parapetos de la Gran Guerra, señalan la línea divisoria entre protección ("casa") y muerte. Y Stephen Rojack ha decidido hacer equilibrio sobre el parapeto, donde le sacuden las ráfagas de viento, como prueba de su virilidad y para expiar su crimen. Es decir, para ser digno de seguir viviendo. Se podría rastrear una línea continua desde el encuentro con la alambrada y el fuego de la ametralladora en "It" de Mailer hasta ese terrible encuentro consciente con el principio de la destrucción, 25 años más tarde. Y se podrían derivar finalmente ambas imágenes de la atmósfera adversa a la Gran Guerra, al igual que se le sigue la pista al tono de terror derivado de esa atmósfera en los jóvenes que leían sobre ella. Continuamente aparece en Mailer:

> La guerra llamada Grande invade la mente,

y esa guerra se aparta de su lugar normal en la cronología y su aceptada secuencia de causas y efectos hasta convertirse en grande en otro sentido: abarcándolo todo, invadiéndolo todo, a la vez por dentro y por fuera, la condición esencial de la conciencia en el siglo XX . Sería difícil imaginar dos tipos más diferentes que Mailer y Blunden; el primero, norteamericano chabacano, dado al autobombo, maníaco, brillante, urbano; el otro, inglés, tímido,

cortés, vacilante, retraído, rural. Pero tienen en común una idea de lo que la palabra *parapeto* significa hoy. Recordemos "Los patinadores de la medianoche":

> Pero con un parapeto de cristal
> entre, [muerte] tiene sus máquinas encendidas.

Un fenómeno llamativo de los últimos 25 años es la obsesión por las imágenes y los mitos de la Gran Guerra entre novelistas y poetas que no tenían edad para haber participado en ella. Han trabajado con medios puramente literarios, medios que necesariamente transforman la guerra en un "tema" y simplifican sus motivos, que toman la forma de mitos y de figuras expresivas del compromiso existencial moderno. Estos escritores dan a la sensibilidad "posmoderna" un ejemplo narrativo de la forma en que el presente influye en el pasado. Como no utilizan la Segunda Guerra Mundial como fuente de mitos, y en vez de remontarse hasta sus predecesores, estos escritores han hecho derivar sus mitos de la forma que señala Frye: que la mayoría de los críticos hace derivar sus principios no de sus predecesores, sino de los predecesores de sus predecesores. "Se puede señalar", dice, "una tendencia general a reaccionar con más fuerza contra el modo precedente más inmediato y [...] volver así a algunos de los estándares modales del abuelo". [34] Un ejemplo que se encuentra en la crítica es el olvido del Nuevo Criticismo, inmediatamente precedente, por parte de los críticos posmodernos, que se volvieron hacia atrás, hacia Wilde, el "abuelo" de la Nueva Crítica, para reconstruir sus teorías del arte no representativo.

Algunos novelistas británicos que han vuelto hasta la Gran Guerra como "el modo abuelo" del mito moderno son John Harris, autor de *Acuerdo con la muerte* (1961); William Leonard Marshall, autor de *La época de la muerte* (1970); Derek Robinson, autor de *Escuadrón Goshawk* (1971), y Jennifer Johnston, que en

¿Cuánto falta para Babilonia? (1974) imagina las escenas de las trincheras con tal autenticidad que incluso hace creíble el homoerotismo. El dominio de la imaginería de la Gran Guerra por parte de estos novelistas es tan llamativo como el de Burgess, y sus detalles son tan convincentes que a veces es difícil que los lectores se den cuenta de que lo que tienen delante es "ficción" y no testimonio documental o fáctico. Así, un antiguo veterano del Royal Flying Corps escribió al *Listener* quejándose de la brutalidad alcohólica del comandante Stanley Woolley, jefe del escuadrón en *Escuadrón Goshawk:*

> Fui piloto en la RFC y este libro me ha enfurecido. [...] Ningún oficial al mando que se hubiera comportado como Woolley hubiera seguido como jefe. Su brutalidad, tanto verbal como de otro tipo, hubiera destrozado la moral del escuadrón. [...] Tampoco tratamos a los mecánicos como aparece en este libro. Les respetábamos ya que nuestras vidas y nuestras máquinas dependían de su pericia. [35]

Pero Robinson tiene que hacer que el comandante Woolley sea brutal porque, al igual que Harris, Marshall y Burgess, se esfuerza por situar narrativamente en la Gran Guerra el paradigma del desprecio por la vida, la individualidad y la privacidad, y ese fácil recurso a la violencia que caracteriza la experiencia del siglo XX .

A partir de la Segunda Guerra Mundial, los poetas más jóvenes se han mostrado aún más afanosos por buscar el "modo abuelo". Recordemos "MCMXIV " de Larkin, nacido en 1922. Otro poeta nacido en 1922, Vernon Scannell, recuerda "el interés casi obsesivo por la Primera Guerra Mundial" que marcó su niñez. [36] Al crecer, hizo su guerra en el norte de África y en Normandía, donde fue herido cerca de Caen y pasó el resto de la guerra en hospitales. Sus primeros poemas, a finales de la década de 1940, eran las habituales anotaciones suave e irónicamente domésticas, con alusiones ocasionales a su propia guerra. Pero durante las décadas de 1950 y 1960, en poemas como "El día del recuerdo", "La Gran Guerra" y

"La aflicción del tío Edward", vuelve a "rememorar" la Gran Guerra, el origen de todo. Y en la serie "Epítetos de guerra" combina los momentos y las imágenes de ambas guerras que sugieren, como Churchill y Blumentritt, que realmente fue una sola guerra.

Un investigador transatlántico del "modo abuelo" fue Louis Simpson, nacido en 1923. Al igual que Scannell, leyó desde muy jovencito los semanarios baratos y los anuarios escolares, que alimentaron su niñez jamaiquina con fantasías de volar con la patrulla del amanecer y de saltar los sacos de arena en el frente occidental. [37] Se vio pronto atrapado en la Segunda Guerra Mundial y la recordó en poemas como la obsesiva balada "Carentan O Carentan". Pero a finales de la década de 1950 cambió su enfoque, recordando una guerra que de una forma u otra parecía más "auténtica"; y en "Soñé en una oscura ciudad como París" describe el sueño de fusionar la historia en la persona de un *poilu* representativo de la Gran Guerra, al que Simpson se dirige:

> Mi colega
> cuyas pesadas botas me calcé, ¿estabas sorprendido
> de pasear por mi cerebro cuatro décadas más tarde
> como yo he paseado en un sueño por el tuyo?

Lo que hace posible el mutuo paseo es la identidad de su condición de víctimas. Lo que promueve esa identidad es la violencia, que antes era sólo característica de la guerra, pero que acaba apareciendo en cualquier aspecto de la vida moderna:

> La violencia de la vida despierta disparata
> el orden de nuestra muerte. Ocurren extraños sueños,
> porque se permiten los sueños más que nunca.

Al contrario que Scannell y Simpson, Ted Hughes era demasiado joven para participar en la Segunda Guerra Mundial, pero a principios de la década de 1950 hizo el servicio militar como operador de radio en la RAF . Por medio de sus primeros poemas, como "Ataque a la bayoneta" y "Fuera", explora el paisaje topográfi-

co y tipológico no de la Segunda Guerra, sino de la Primera. Tan firme es su comprensión imaginativa del material de la Gran Guerra que instintivamente percibió el principio de "tres" y lo utiliza para dominar poemas como "Seis jóvenes" (de los que únicamente se conoce de modo definitivo el destino de tres) y "Lamentos por los soldados muertos" (que considera tres clases de lamentos). Unos años más tarde, como si despegara las capas de la imaginería de la Gran Guerra –trincheras, alambradas, fosas comunes– para ver lo que representaban realmente, llegó hasta las violentas simplificaciones de los poemas que forman el volumen *Cuervo* (1971), poemas cuyo primitivismo sentimental y agotamiento emocional mecanizado hablan concretamente de la condición de finales del siglo XX . Fue su instructivo viaje por los campos de la Gran Guerra lo que llevó finalmente a Hughes a esa última tierra baldía.

Otro para el que la Gran Guerra representa un arquetipo para la violencia subsiguiente –al igual que su crítica– es Michael Longley. También él hace derivar sus imágenes no de la experiencia sino de la narrativa mítica. La ocasión en su poema "Heridas" es el entierro en Irlanda del Norte, en 1972, de tres jóvenes soldados británicos y el conductor de un autobús asesinados sin ningún sentido. Pero solamente la segunda mitad del poema habla de esos absurdos asesinatos. La primera parte nos los presenta y hace un comentario recordando dos escenas que proceden de anécdotas del padre de Longley sobre sus tiempos en la Gran Guerra:

> Primero, la División Ulster en el Somme
> que saltaba sobre el parapeto gritando "¡Que se joda el Papa!",
> "¡No nos rendimos!"; un muchacho a punto de morir,
> grita "¡cárgatelos por Shankill!"
> "Más salvajes que los gurjas" fueron las palabras de mi padre,
> de admiración y desconcierto.
> Luego llega el capellán escocés de Londres

arreglando las faldas con un bastón,
con una estilizada mano y una oración.
Sobre un paisaje de nalgas muertas
mi padre le siguió durante cincuenta años.
Al final, una víctima tardía,
dijo –huellas de plomo volvían a dolerme–
"Muero por el Rey y la Patria, poco a poco".
Toqué su mano, su delgada cabeza toqué.

Una vez planteada la cuestión, Longley comienza a hablar de los cuatro entierros más recientes de los "caídos" en otra clase de guerra:

Ahora [...] entierro a su lado
a tres jóvenes soldados, sus barrigas
llenas de balas y de cerveza irlandesa, sus braguetas abiertas
[...].
También el uniforme de un chófer de autobús.
Se derrumbó junto a sus zapatillas
sin un murmullo, atravesada la cabeza
por un muchacho trémulo que entró
antes de que pudiera bajar la televisión
o poner los platos de la cena en su sitio.
A los niños y a una esposa desconcertada
creo que les dijo "Lo siento, señora". [38]

Si no hubiera suficiente ironía, la ironía relacionada con el ataque en el Somme reaparece para eclipsar esa conclusión. Pero al menos en el ataque en el Somme había cierta fanfarronería y estilo: lo cual se podía casi admirar, aunque después se lamentara.

Una vez pasada la guerra, muchos creyeron que podrían fácilmente olvidarla. Como dice de sí mismo Stanley Casson en 1920: "Estaba absorbido de nuevo por mi trabajo (arqueológico) y, según creía, había colocado la guerra entre las cosas olvidadas". Descubrió pronto que se equivocaba: "La influencia nefasta de la

guerra seguía controlando nuestros actos y pensamientos, directa o indirectamente". [39]

Tan cerca como estaba de la guerra, no nos sorprende ver a Thomas Mann terminar *La montaña mágica* (1924) con un "recuerdo" de algo muy parecido a las terribles minas de Messines. Toda la rarificada dialéctica teórica del sanatorio termina en "un trueno histórico [que] estremeció los fundamentos de la Tierra". Ese trueno que "hace saltar la montaña mágica y que pone brutalmente en la puerta a nuestro dormilón sobresaltado [Hans Castorp]". [2] [40] Castorp será destrozado en el frente occidental y *La montaña mágica* termina en una elegía irónica y lastimosa sobre él, que, como el Jacob Flanders de Woolf, representa a una generación confiada y bienintencionada. Tampoco nos sorprende encontrar a Eliot recordando ya en 1940 el error relacionado con el término *raid* y explotando esa relación en *East Coker* al subrayar los supremos riesgos de hacer poesía:

> Y así cada ventura
> es un nuevo comienzo, un *raid* sobre lo inarticulado
> con un pobre equipamiento, siempre deteriorándose
> en la confusión general de la imprecisión del sentimiento,
> escuadrones indisciplinados de emociones. [...]
>
> * * *
>
> La única lucha es para recuperar lo perdido.

Pero nos sorprenderá encontrar en qué lugares nada tradicionales, al contrario de los frecuentados por Mann y Eliot, se puede percibir que la Gran Guerra aún continúa. En el mundo de *Aullido* , de Ginsberg, por ejemplo, encontramos esa pesadilla de hermosos e inocentes jóvenes destrozados en los campos de batalla de Conseguirlo:

> enterrados vivos en sus inocentes trajes de franela en Madison Avenue entre explosiones de versos de plomo y el traqueteo como de un tanque de los regi-

mientos de hierro de la moda y los gritos nitroglicerinados de los magos de la publicidad y el gas mostaza de editores siniestros e inteligentes.

Podemos llegar a la conclusión de que, como ha dicho Francis Hope: "En un sentido no enteramente retórico, toda la poesía escrita desde 1918 es poesía bélica". [41] Considerada desde el contexto de la inmediata posguerra, una obra como *La tierra baldía* se nos presenta mucho más profundamente como "una memoria de la guerra" de lo que se había pensado. Considerando su archiduque, sus ratas y sus canales y sus hombres muertos, su insistencia en el miedo, sus árboles polvorientos, sus conversaciones sobre la desmovilización, sus espiritistas, recordándonos a los que se aprovechaban de los familiares deseosos de hablar con sus muchachos muertos, y no menos al recordar sus paisajes desolados y sus ruinas que nos sugieren lo que Guy Chapman recuerda como "el acné confluyente de la tierra baldía debajo de los muros de Ypres". [42] Era corriente identificar "la tierra baldía" que la vida moderna hacía asemejar más a los campos de batalla que al paisaje del poema de Eliot. Philip O'Connor lo hace al evocar las estupideces de la "escuela" en la década de 1930: "Ninguna perspectiva inteligente, valiente y honrada", dice, "había en el futuro que los maestros pudieran inculcar. Después de los estudios, la tierra baldía pronosticada por aquella educación eufemística no resultaba sorprendente; sin embargo, la profundidad de sus cráteres era inesperada y terrorífica". [43]

"No creí que hubieran muerto tantos", dice una de las voces de *La tierra baldía* mientras la multitud cruza el puente de Londres en un amanecer invernal. Son trabajadores de la City, que viajan a diario hasta el centro, pero se parecen a las masas de refuerzos que viajaban diariamente desde Inglaterra hasta las trincheras.

Bertrand Russell recuerda los primeros meses de la guerra:

> Después de ver a los trenes con tropas salir de Waterloo, solía tener extrañas visiones de Londres como un lugar irreal. Solía imaginar que veía los puentes venirse abajo y hundirse y la gran ciudad entera desvanecerse como una bruma matinal. Sus habitantes empezaban a parecer alucinaciones.

Y añade: "Hablé de eso a T. S. Eliot, que lo incluyó en *La tierra baldía* ". [44] Cuatro años después de *La tierra baldía* , Pound publicó *Esbozo de XVI cantos para el comienzo de un poema de cierta longitud* . Hugh Kenner tiene razón al señalar las numerosas evocaciones de la guerra en estos cantos: "Guerras, ruinas, destrucción –un muro se viene abajo en Mantua, humo sobre Troya– no están nunca lejos de la mente. [...] Ésta es la poesía de la posguerra, tanto como lo es *La tierra baldía* ". [45]

EL RITUAL DE LA MEMORIA MILITAR

Quienes recuerden de primera mano una guerra saben que sus imágenes permanecen en la memoria con especial claridad. La propia enormidad de los procedimientos, su absurdo alejamiento de los usos del mundo normal garantizan que una estructura irónica sea suficiente para que venga enseguida a la memoria y se pueda trabajar con ella. Y esa ironía no necesita expresarse a lo Graves y de manera extravagante: en ocasiones, una muy tierna ironía que se desprende de anómalos contrastes da origen, como señala Stephen Hewett, "a ciertas impresiones que se quedan dentro de uno: un amanecer cuando los hunos están tranquilos, un crepúsculo cuando están preparando un asalto, una noche que se vuelve repulsiva porque a los lejos se oye el estampido de los cañones, los ruiseñores en la tibia oscuridad de un río de aguas estancadas, y siempre el camino desde las trincheras hasta el alojamiento en alguna bonita aldea llena de árboles umbrosos". [46] Se recuerda con especial claridad también porque el entrenamiento militar es en gran medida un entrenamiento para vivir en estado de alerta y para darse cuenta de lo que sucede. Y se recuerda con especial claridad porque en el frente los bien conoci-

dos mecanismos de psicología de la crisis funcionan mejor porque dan más importancia a cosas habitualmente triviales como son las amapolas o "el olor del ron y de la sangre". Cuando un hombre se imagina que cada momento puede ser el último, observa y atesora detalles sensoriales puramente para sí mismo. "Tenía un intenso deseo de fijar mis impresiones", dice Max Plowman, "hasta de cosas tan corrientes como la curva de un tejado, el giro de un camino, o un simple mojón. Con qué extraña emoción se mueven los objetos cuando los miras preguntándote si ésa no va a ser la última vez en tu vida". [47] El miedo por sí solo funciona como un agente de aguda percepción y de un claro recuerdo. Oliver Lyttelton explica ese proceso en términos mecánicos:

> El miedo y sus más ligeros hermanos, el terror y el presagio, al principio ablandan las placas de la memoria, de manera que las impresiones que hay en ella están grabadas clara y profundamente, y cuando el tiempo las enfría se quedan allí, fijas, como las estrías de un disco de gramófono, y se quedan contigo mientras estés en uso de tus facultades. Me sorprende cuán exactos son mis recuerdos de tiempos y lugares en donde he pasado miedo.

En cambio: "Cuán borrosos son los recuerdos de la alegría y el placer". [48] La culpabilidad subsiguiente, motivada por actos de cobardía o crueldad, es otro agente que provoca la claridad memorística: recordar escenas y momentos que marcan la desgracia imaginada de cada cual da a la escena una luminosa claridad que permite una verosimilitud suficiente para que se convierta en un eficaz autotormento.

Volver a visitar esos acontecimientos que por diversas razones parecen muy claros se convierte en una obligación moral. Owen lo expresa de forma extrema, pero cualquiera que haya compartido esas circunstancias comparte también hasta cierto grado su misma obsesión. Escribe a su madre en febrero de 1918: "Confieso que *soy el responsable* de los pocos sueños de guerra que tengo ahora, y que *voluntariamente* me pongo a pensar en la guerra en

el curso de cualquier tarde. Lo hago porque tengo un deber que cumplir con la guerra". [49] Volver a los campos de batalla en la memoria se convierte en un rito tan poderoso como el de visitar los cementerios. De los silenciosos campos de batalla de Vimy y Souchez, Reginald Farrer dice: "Me atraen y me retienen como imanes: nunca tengo suficiente". [50] "Sigo holgazaneando en el pasado", escribe Tomlinson, "hasta la Vieja Línea de Fuego en la que no hay más que silencio y cardos. Me gusta: es una fase de mi locura". [51]

La calidad y las dimensiones de esa locura que produce un tormento voluntario nunca han sido tan claramente exploradas y dramatizadas como en *El arco iris de la gravedad* de Thomas Pynchon. Ahí, casi por primera vez, el ritual de la memoria militar se ve libre de las limitaciones léxicas puritanas y se permite que se desarrolle con una obscenidad totalmente apropiada. La memoria es la obsesión de la novela de Pynchon. Su forma está determinada por una "memoria" de la Segunda Guerra Mundial, en especial su final y el período inmediatamente posterior, cuando comienza a modularse en dirección a una Tercera. Al igual que Harris, Marshall, Robinson y Burgess, que trabajaron con la Gran Guerra enteramente a partir de documentos y ficciones escritas, Pynchon, que tenía sólo ocho años en 1945, ha recuperado la Segunda Guerra no sólo de su memoria sino de películas y de la letra impresa: se puede sospechar que de las memorias e historias oficiales de esa guerra de la interesante institución británica Special Operations Executive (SOE). Al igual que su contrapartida norteamericana, Office of Strategic Services, el SOE tenía dos funciones: espionaje y sabotaje. La informalidad nada militar del personal del SOE se hizo proverbial: como un club de excéntricos, lo componían profesores, banqueros, abogados, cineastas, artistas, periodistas y pedantes. De su personal ejecutivo, el *Times Li-*

terary Supplement dijo: "Únicamente unos pocos podían ser compasivamente descritos como chiflados". [52] Sus departamentos de investigación tenían una merecida fama de inútiles ideas geniales y de una excentricidad general. De los laboratorios de sus "inventores" salieron brújulas en forma de gemelos, documentos de identidad falsos, explosivos de plástico, lápices, termos, barras de pan, tuercas y cigarrillos explosivos. Entre los explosivos con trampa, sus obras maestras fueron leña y trozos de carbón que estallaban, diseñados para colocarlos en las chimeneas de los cuarteles generales alemanes, al igual que las cacas de animales (caballos, mulas, camellos y elefantes) para poner en las carreteras en las que había tráfico militar alemán. Un departamento se limitaba a inventar "mentirijillas": rumores raros y que ponían los pelos de punta para que se difundieran por el continente.

Se decía que había hasta los más extravagantes departamentos, con personal formado por nigromantes, astrólogos y creyentes en la percepción sensorial que trabajaban lanzando maleficios contra las jerarquías civil y militar alemanas. Era conocido con el eufemismo de "La Firma" o "El Tinglado" por los que trabajaban allí; el SOE tenía su cuartel general en el 62-64 de Baker Street, y situó sus departamentos y centros de entrenamiento en numerosas casas de campo a lo largo y ancho de Gran Bretaña.

El teniente norteamericano Tyrone Slothrop es destinado, en *El arco iris de la gravedad* , a una organización parecida al SOE, disparatada y cómicamente desfigurada. Sus deberes iniciales, en septiembre de 1944, son interpretar y, de ser posible, predecir el modelo de diseminación de las V2 que caen sobre Londres, una tarea para la que se cree que tiene un curioso talento psicológico. Ese trabajo le pone en contacto con numerosos colegas que realizan enloquecidas investigaciones para conseguir la Victoria: psicólogos conductistas que hacen experimentos con perros (se-

cuestrados), parapsicólogos convencidos de que la aplicación de la función *psi* de Schrödinger hará ganar la guerra, médium espiritistas, analistas estadísticos, videntes, y otros modernos expertos en cuantificación, tecnología y predicción. Su lugar de trabajo es La Visitación Blanca, una vieja casa rural y antiguo hospital de enfermos mentales en la costa sureste. El jefe de la heterogénea Visitación Blanca es el brigadier Ernest Pudding, un agradable pero senil veterano de la Gran Guerra, reincorporado para presidir tan fantástica empresa en la Segunda Guerra Mundial. (Al escoger ese nombre, Pynchon debió de pensar en el que en su día fue director de operaciones del SOE real, el brigadier Colin Gubbins–nacido en 1896–, herido gravemente en la Gran Guerra y condecorado con la Cruz Militar.)

Con la presencia del brigadier Pudding en la novela se nos propone la Gran Guerra como el verdadero origen del enloquecido escenario contemporáneo. Ahí es donde comienzan la ironía y el absurdo. "El mayor triunfo en el campo de batalla de Pudding", se nos dice, "llegó en 1917, cuando, en el inmundo y gaseado y armagedonizado saliente de Ypres, conquistó un recodo de tierra de nadie de unos 40 metros de profundidad máxima, con unas pérdidas de únicamente el 70 por ciento de su unidad". Después de esa sátira de circunstancias se queda en el Ejército hasta que se retira en la década de 1930 al campo, en Devon, donde "se le ocurrió dedicarse al *hobby* del equilibrio europeo de poder, debido a la larga patología sufrida, perdida toda esperanza de soñar, en la pesadilla de Flandes". En su retiro prosigue el desesperado *hobby* de escribir un enorme "libro" titulado *Cosas que pueden pasar en la política europea* . Pero los acontecimientos lo derrotan y su decisión se hace polvo: "'Nunca llegará', se encuentra murmurando cada día al comenzar su trabajo, 'no puedo hacer nada. Oh, es peliagudo, muy peliagudo'". Al comenzar la Segunda Guerra Mun-

dial se presenta como voluntario y enseguida queda decepcionado:

> Supo entonces lo que significaba "La Visitación Blanca" [...] no es que creyera que lo iban a destinar al combate, ¿pero no hablaban de un trabajo de inteligencia? En lugar de ello se encontró un hospital de locos que no se utilizaba, unos cuantos chiflados simbólicos, una enorme manada de perros robados, grupos de espiritistas, artistas de vodevil, técnicos de radio, coueístas, ouspenskianos, skinneristas, entusiastas de la lobotomía, fanáticos de Dale Carnegie. 53

Su situación real es especialmente decepcionante debido a la calidad del personal, que parece haber caído en el período entre las dos guerras. El lunático experimentador con los perros en La Visitación Blanca, Ned Pointsman, es el hijo de un capaz oficial médico que Pudding conoció en Ypres. Ned "no es tan alto como su padre, ni tiene un aspecto físico tan sano. El padre era oficial médico en el regimiento de Thunder Prodd, recibió un fragmento de metralla en el muslo en el bosque del Polígono, permaneció en silencio durante siete horas antes de ello"; pero la escena se nubla en la memoria de Pudding y comienza a desvanecerse: "Sin una palabra antes, en aquel lodo, aquel horrible olor, sí, en el bosque del Polígono [...] o era aquel –¿quién *era* aquel chico pelirrojo que dormía con la gorra puesta?–. ¡Ahhh, a ver si me acuerdo! Ahora el bosque del Polígono [...] pero se desvanece". Inútil: Pudding pierde la imagen que intentaba recordar, únicamente quedan detalles distantes e incoherentes: "Árboles caídos, muertos, espirales lisas y grises del árbol como el humo congelado [...] pelirrojo [...] trueno [...] inútil, no puedo, se ha ido, se ha ido otra vez, oh, dios".

A veces, los recuerdos de Pudding emergen públicamente durante sus prolongadas y divagantes reuniones informativas semanales con el personal, ocasiones que Pynchon llama "un poco de ritual con el chocho brigadier". Mezclada "con descargas de observaciones seniles, paranoia de oficina, chismorreo sobre la gue-

rra", al igual que con detritus como "recetas para preparar cien sabrosas formas", son "reminiscencias de Flandes" distantes, incoherentes, pequeños instantes sensuales en el tiempo e imágenes grabadas en una memoria que falla:

> las cajas de carbón en el cielo que se te viene encima con un rugido [...] fuego continuo tan lechoso y luminoso en la noche de su nacimiento [...] las húmedas superficies de los cráteres de las bombas a lo largo de kilómetros reflejando un tétrico cielo invernal [...] lo que Haig, con su ingenio siempre dispuesto, dijo una vez en el comedor sobre la negativa a luchar del teniente Sassoon [...] las carreteras llenas de pobres caballos que se pudren en las mañanas de color de albaricoque [...] los 12 radios de una pieza normal de artillería, un reloj de barro, un zodíaco de barro, atascado y cubierto de lodo mientras estuvo expuesto al sol, con sus muchos matices de color marrón.

Marrón dispara en Pudding una pequeña canción sobre los excrementos humanos como materia dominante en Passchendaele: "El lodo de Flandes se había convertido en una textura cuajada y ligeramente gelatinosa de mierda humana, apilada, pegada a las tablas, en las trincheras, y montones de mierda acribillada en todas las direcciones, ni siquiera el pobre tocón ennegrecido de un árbol".

Esas discretas imágenes adquieren coherencia y algo parecido a una relación narrativa únicamente durante los "rituales" secretos de Pudding cada dos semanas, sus surrealistas visitas nocturnas a la "Ama de la Noche", interpretada por Katje Borgesius, una holandesa que de alguna forma está con esa parodia del SOE. El pasaje en el cual Pynchon presenta una de esas visitas rituales es uno de los más chocantes de la novela: asume el estilo de la clásica narración pornográfica inglesa del tipo escandalosamente masoquista, el único estilo, según Pynchon, adecuado para los recuerdos de la Gran Guerra, con su "inmundicia" y "hedor". El lenguaje y los detalles pueden revolver el estómago pero, según insinúa Pynchon, son únicamente remotos correlativos de la reali-

dad. Comparados con lo que de verdad se veía y olía en el frente, la palabra *mierda* es casi refinada.

No es fácil especificar exactamente el sentido alegórico de esa "Ama de la Noche" a la que el anciano brigadier visita tan regular y puntualmente: es a la vez la Muerte, el Miedo, la Perdida Juventud, y el recuerdo de todo eso. Es la que se vuelve a visitar ritualmente por el perverso y placentero dolor que ella administra. Es como la Musa de los recuerdos de la guerra de Pudding. Le recibe en una escena que combina burdel y teatro, y la visita de Pudding representa el clímax de la tradición de que la Gran Guerra adquiere cierto sentido si se la considera una forma de teatro.

Es una noche fría. Pudding sale sigilosamente de su residencia "por un camino que únicamente conoce él" cantando en voz baja, para no perder el valor, una canción de los soldados, recuerdo de la Gran Guerra:

> Lávame en el agua
> en la que lavas a tu sucia hija,
> y me pondré más blanco que la cal de la pared.

Anda de puntillas por los durmientes pasillos y cruzando media docena de salas, ese paso que, como el tradicional acercamiento a la capilla del Grial, constituye un "ritual": en cada sala se encuentra con "una prueba que debe superar". Por ejemplo, en la tercera sala "ha quedado un archivador abierto, un montón de historiales clínicos fácilmente visibles y un libro abierto de Krafft-Ebing". En la cuarta sala hay una calavera. En la quinta, un bastón de Malaca, que al parecer le recuerda a uno que llevaba en 1917 y que le hace rememorar: "He estado en más guerras a favor de Inglaterra de las que puedo recordar [...] ¿no he hecho bastante? Me he arriesgado en todas ellas, una y otra vez. [...] ¿Por qué han de atormentar a un anciano?". En la sexta y última sala el recuerdo de la guerra se hace más vivo:

> En la sexta sala, colgando del techo, hay un soldado andrajoso sobre el White Sheet Ridge, el uniforme de campaña quemado por agujeros de Maxim de negros rebordes. [...] su ojo izquierdo vaciado por un disparo, el cadáver comenzaba a heder [...] no [...] ¡no!, el capote, el viejo capote de alguien es lo que queda, olvidado en un gancho en la pared [...] ¿pero no podía *olerlo* ? Ahora entra el gas mostaza en su cerebro con un fatal zumbido como hacen los sueños cuando no los deseamos, o cuando nos estamos sofocando. Una ametralladora del bando alemán canta *dum diddy da da* , un arma inglesa responde *dum dum* , y la noche rígida se ciñe en torno a su cuerpo, justamente antes de la hora H.

Es la hora H porque ha llegado a la séptima sala, en la que le espera el Ama de la Noche. Llama, la puerta se abre "eléctricamente", y entra en una habitación iluminada únicamente por "una vela aromática". Katje Borgesius está sentada en un sillón que parece un trono y no lleva más que una capa y unas botas altas de color negro, la tradicional hembra "disciplinaria" de la pornografía británica. Está maquillada para parecerse a "las fotografías de las bellezas reinantes hace 40 años" y la única joya que lleva encima "es un anillo con un rubí artificial que no ha sido tallado", pero que se parece a una herida convexa sangrienta. Ella extiende la mano y Pudding se pone de rodillas antes de quitarse la ropa:

> Ella le mira quitarse la ropa, las medallas tintinean ligeramente, la camisa almidonada cruje. Ella desea desesperadamente un cigarrillo, pero sus instrucciones le dicen que no debe fumar. Intenta mantener las manos quietas. "¿En qué piensas, Pudding?".
>
> "En la noche en que nos conocimos." El lodo hedía. Los *Archies* 3 resoplaban en la oscuridad. Sus hombres, sus pobres ovejas, habían muerto por el gas esa mañana. Estaba solo. A través del periscopio, debajo de una bomba estrellada colgada del cielo, la vio [...] y aunque pensaba que estaba escondido, ella vio a Pudding. Su rostro había palidecido, estaba completamente vestida de negro, de pie en la tierra de nadie, las ametralladoras hacían sus dibujos alrededor de ella, pero no necesitaba protección. "Te conocían, Ama. Eran tuyas."
>
> "Y tú también lo eras."
>
> "Tú me llamaste, tú dijiste 'Nunca te abandonaré. Me perteneces. Estaremos siempre juntos, una y otra vez, aunque pasen los años. Y siempre estarás a mi

servicio'."

Ahora Pudding experimenta su ritual de humillación. Se acerca de rodillas a besar sus botas. La excita al recordarle un incidente durante la Guerra Civil española, cuando fue aniquilada una unidad de los soldados de Franco. A ella le gusta recordarlo. "Me abracé a sus morenos cuerpos españoles", dice. "Eran del color del polvo y de la penumbra y de las carnes asadas hasta conseguir una textura perfecta [...] la mayoría eran tan jóvenes. Un día de verano, un día de amor: uno de los más conmovedores que he vivido." "Gracias", le dice a Pudding. "Tendrás tu dolor esta noche." Y le da una docena de bastonazos, seis en las nagas y seis en los pezones. "Su necesidad de dolor" queda satisfecha; se siente momentáneamente salvado de la falsa guerra de papel en la que está metido, reinstalado en su mundo familiar y original de "vértigo, náusea y dolor". Después de los bastonazos, ella le obliga a beber su orina. Y luego el clímax del ritual: él come sus excrementos. Un acto que recuerda su primer encuentro en Passchendaele: "El hedor de la mierda inunda su nariz, le recoge, le rodea. Es el hedor de Passchendaele, del saliente. Mezclado con el lodo y la putrefacción de los cadáveres, era el olor soberano de su primer encuentro y el emblema de ella". Mientras come, "continúan sus espasmos en su garganta. El dolor es terrible". Pero él disfruta. Por fin, el Ama le ordena que se masturbe. Lo hace y se marcha apesadumbrado, dándose cuenta de nuevo, cuando llega a su habitación, "de que su verdadero hogar es con el Ama de la Noche".

Es una escena fantástica, repugnante, ennoblecedora y conmovedora, todo a la vez. Y sorprendentemente rica por la forma en que consigue fusionar lo ritual con lo figurativo. La mujer es a la vez Katje y el Ama de la Noche, creíble en cualquiera de sus identidades; es igualmente una literal inmunda puta de 1945 y la encarnación del espíritu de la memoria militar de todos los tiempos y lugares. Como alegoría es un logro brillante, al tiempo que

su nivel literal es consistente y, dentro de las convenciones, creíble: Pudding, nos cuenta posteriormente, muere en junio de 1945: "De una masiva infección de *E. coli* " producida por esas sesiones coprofílicas rituales. Sin embargo, lo que "saboreaba" y devoraba entonces eran sus recuerdos de la Gran Guerra. Pynchon no es el único novelista contemporáneo que piensa en una estrecha relación entre el pervertido deseo sexual, los recuerdos bélicos y el excremento humano. Mailer, en *El sueño americano* , describe una escena análoga a la de Pudding y Katje, sólo que aquí los recuerdos son de la Segunda Guerra Mundial. Es después de rememorar los detalles sádicos y sangrientos de la manera en que mató a cuatro alemanes en Italia cuando Stephen Rojack empieza a sodomizar al "boche" Ruta. Es en esa escena en la que piensa Kazin cuando dice: "Siempre que leemos la descripción que hace Mailer del coito nos damos cuenta de hasta qué punto sigue siendo un novelista de guerra". [54] Como hemos visto en las obras de Mailer, de Pynchon y de James Jones, es la virtual desaparición durante las décadas de 1960 y 1970 del concepto de pornografía prohibida, un concepto que actuó como censor en las primeras memorias de "guerra", lo que ha dado al ritual de la memoria militar una nueva dimensión. Y esa nueva dimensión es capaz de revelar por primera vez la absoluta obscenidad de la Gran Guerra. La mayor ironía es que es únicamente ahora, después de que casi todos los que recordaban los acontecimientos han muerto, cuando los medios literarios para recordar e interpretar adecuadamente son de acceso público.

Comenzamos con los poemas de Hardy y su relación con una guerra todavía escondida tras el horizonte. Terminemos volviendo a los poemas de Hardy y observando una relación insinuada una vez por Vernon Scannell entre la historia y los recuerdos personales de guerra. En junio de 1970 casi coincidieron dos aniver-

sarios: la fecha del nacimiento, 130 años antes, de Hardy, y la fecha de la invasión de Normandía 26 años antes. Scannell participó en esa invasión como soldado; como poeta participa de la visión y el lenguaje de Hardy. En la tarde del 2 de junio tuvo que viajar a Dorchester y colocar una corona en el monumento a Hardy y luego hablar en la Sociedad Hardy sobre su poesía. No le apetecía mucho porque sabía que los miembros de la Sociedad Hardy no eran muy literarios y les importaba un comino la poesía, incluida la de Hardy. "Sin embargo", dice, "me alegro de que me hubieran pedido que hablara [...] porque al prepararle volví a leer gran parte de la obra de Hardy". La encontró "absolutamente magnífica". ¿Volvió a leer *Sátiras de circunstancias* ? ¿Volvió a leer "Después del viaje"?, ¿"Tu último paseo"? No lo dice. Pero tal vez volvió a leer "Fuego sobre el canal", porque comienza a hablar de la tempestuosa invasión a través del Canal un cuarto de siglo antes. Y piensa no en Hardy, sino en la manera en que sus recuerdos de guerra se reducen a unas cuantas imágenes repetidas e incoherentes. "Me di cuenta de que después de todo no la recuerdo con tanta claridad. La recuerda la historia y yo la recuerdo como historia." Tal vez su propia psique ha borrado providencialmente gran parte de los recuerdos que podían hacerle daño: "Es casi como si un ojo interior que graba se hubiera fijado en los fenómenos que la mente podría vivir en el futuro sin demasiada angustia". [55] Pero "la historia la recuerda". La narrativa literaria ex *post facto* la ha proporcionado con coherencia e ironía evocando el modelo: inocencia violada y destrozada. O si no destrozada, transformada completamente en lo que Frye llama "la total forma cultural de nuestra vida actual". "La cultura del pasado", dice, "no es sólo la memoria de la humanidad, sino nuestra propia vida enterrada". Y "el estudio lleva a una escena de reconocimiento, un

descubrimiento en el que vemos no nuestras vidas pasadas, sino la total forma cultural de nuestra vida".[56]

En este estudio de una pequeña parte de esa cultura del pasado he intentado presentar únicamente unas pocas escenas de reconocimiento. Creo que lo que reconocemos en ellas es una parte, tal vez la parte más convincente, de nuestras propias vidas enterradas.

EPÍLOGO

Todos los libros de no ficción son, hasta cierto punto, autobiográficos, y éste lo es más que otros. No, yo no participé en la Primera Guerra Mundial, pero sí en la Segunda con el mismo uniforme que los jóvenes oficiales cuyas reacciones en el combate he utilizado en este libro.

Hablo de los tenientes de infantería Robert Graves, Siegfried Sassoon y Edmund Blunden, autores de memorias y seudomemorias que hoy se pueden leer muy bien sobre sus inolvidables experiencias militares de ultraje, miedo, dolor y comedia en el frente occidental. Es a esos libros a los que uno se dirige cuando se enfrenta con preguntas como éstas: ¿cómo era la guerra para los que estaban en las trincheras? ¿Cómo superaron esa extraña experiencia? Y finalmente, ¿cómo transformaron sus sentimientos en lenguaje y en literatura?

Como ex oficial de infantería herido, y a veces obsesionado por mi experiencia en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, instintivamente relacioné mi caso con los suyos. Me pregunto: ¿la experiencia de un joven oficial de infantería, sin tener en cuenta tiempo ni lugar, despierta verdadero interés en la humanidad y en la sociedad en la que vive? ¿Fue única mi guerra o fue algo corriente que apenas merece atención? ¿Qué hacía al investigar los escritos de otros jóvenes oficiales con vocación literaria? ¿Investigaba yo las maneras en las que se puede acudir al lenguaje para poner cierto orden y sentido en la confusión de los recuerdos?

Persiguiendo una forma de llegar hasta esas ideas, me dirigí a la Gran Guerra británica y a los escritos curiosamente importantes que generó. Si me hubiera centrado en la producción literaria norteamericana me hubiera encontrado con muy pocos materiales, porque los Estados Unidos estuvieron en esa guerra sólo du-

rante 19 meses, en comparación con los 48 meses que sufrieron los británicos, incluidas "las tropas imperiales" (hombres de Canadá, Terranova, Australia, Nueva Zelanda y Suráfrica). Y los norteamericanos, aunque lucharon entusiásticamente (algunos dijeron que bien), estuvieron en primera línea durante sólo seis meses. El resto estuvieron equipándose, entrenándose y aprendiendo el arte del fusil, la bayoneta y la granada de mano, al igual que las técnicas de cavar trincheras e instalar alambradas. Al final, los muertos británicos fueron casi un millón, los norteamericanos fueron "únicamente" 48.000.

El efecto de la guerra en Gran Bretaña fue catastrófico: fue destruida toda una generación, de la que podían haber salido juristas, estudiosos, administradores y dirigentes políticos para el país. Como escribió un soldado de los innumerables cuyos cadáveres yacían en la tierra de nadie: "Son la flor de Inglaterra,/ los hombres que Inglaterra no debería perder". La única catástrofe comprable en los Estados Unidos pudo ser la caída de la Bolsa en 1929 y la depresión que siguió. Para entender la obsesión británica por la Gran Guerra, basta permanecer ante el Cenotafio en Londres cualquier Domingo del Recuerdo y escuchar los dos minutos de silencio. Como saben muchos, esos dos minutos llaman especialmente la atención en el contexto del zumbido del tráfico y el ruido como de ametralladoras de los martillos neumáticos. Al político del Partido Laborista Michael Foot le perjudicó gravemente (algunos creen que al punto de perder unas elecciones) aparecer ante el Cenotafio con ropa informal en vez de presentarse vestido del negro digno y elegíaco. En este libro he intentado explicar, de manera especial para los lectores norteamericanos, un mundo desconocido para ellos, tanto en sus costumbres como en sus actitudes y en su literatura.

Como mi guerra tuvo lugar sobre o debajo de la tierra, es verdad, como han lamentado ciertos críticos, que no tuve nada que ver con los que peleaban en el aire, con los que iban por ahí en los barcos de Su Majestad, o que estaban montados a caballo esperando interminablemente tras las líneas para la esperada ruptura del frente. Como advertí en el Prefacio, escogí quedarme en las trincheras con los de infantería: eso es lo que se me viene a la memoria cuando se menciona la guerra. Esos lugares se han convertido en clichés y por eso les resultan indispensables a los que estudian la Gran Guerra, al igual que la imaginería de los ataques fracasados realizados por los hombres con cascos planos que avanzaban en filas espaciadas en el primer e infame día de la batalla del Somme. Convencidos de que una preparación artillera de una semana había eliminado al enemigo y destrozado sus trincheras y alambradas, las tropas británicas interpretaron, como dice Malcolm Brown, "un fatal desfile ceremonial cruzando la tierra de nadie", y cayeron directamente bajo el fuego masivo de las ametralladoras. De modo que en un libro como éste, dirigido a un público amplio, me refiero a las acciones y escenarios que han familiarizado las artes y el cine, sin tomar en cuenta su calidad intelectual. Después de todo, no he escrito una historia sino un comentario elegíaco.

La identidad genérica del libro desconcertó a ciertos lectores. Esperaban una obra historiográfica, como se suele decir, y se encontraron con algo diferente: un libro en el que los datos históricos se utilizan para hacer resaltar el efecto elegíaco. (Aquí la influencia de *Sombras de guerra* de Edmund Blunden se podría considerar muy marcada.) Mi libro fue la obra de un ensayista, no, en aquel momento, de un estudioso, aunque muchos han debido sentirse confundidos al encontrarse con el sello de la afamada Oxford University Press.

Comprendí que la tradición dentro de la que yo trabajaba fue utilizada y reforzada por sir Martin Gilbert, cuyas crónicas tanto de la Primera como de la Segunda Guerra Mundial están siempre llenas de emoción. Al ofrecer los datos escuetos de diversos combates militares y navales, con frecuencia termina recordándole a sus lectores la factura del carnicero e implícitamente invitándoles a lamentarse en su compañía. Gilbert ocupa un nicho especial en la actual historiografía. Su profunda preocupación por los que fueron absurdamente destruidos en aquel holocausto le hace recordar que las desdichadas víctimas de la violencia de masas organizada del siglo XX no representan cifras sino personas, bebés, niños, muchachos, muchachas, mujeres, hombres, y, sobre todo, reclutas desconcertados.

Es como si Gilbert pensara que la historiografía "objetiva" no solamente es imposible sino inhumana, ofensivamente despiadada e insensible. Para él, escribir acerca de la historia no es una ciencia sino una parte de las humanidades, y únicamente los que tienen sensibilidad para las desdichas humanas pueden hacerlo. Su obra y la de otros de su misma tradición emocional ha hecho que a esos escritores se les conozca por "la Brigada Llorona" (Boo-Hoo Brigade), como se atrevió a llamarla un periódico londinense. Hay gente que, al parecer, sigue pensando que la Primera Guerra Mundial no fue mala idea.

Kingsley Amis dijo una vez que si alguien no se siente molesto con lo que escribes no has hecho bien el trabajo. Desde Inglaterra llegaron más pruebas de que había quien se sentía molesto con mi libro. Allí, algunos lectores parecían opinar que ningún norteamericano tiene derecho a investigar lo que ellos consideran algo suyo. Cuando la Oxford University Press pidió al poeta Philip Larkin su opinión sobre el libro éste escribió que lo encontraba "muy confuso" y en ese aspecto escrito "a la manera de los estu-

diosos norteamericanos". Según él, el autor utilizó "mucho material que parece irrelevante (el himno norteamericano a la cobardía a lo *Trampa 22* , por ejemplo, y las absurdas obscenidades de las últimas páginas)". Según Larkin, el autor "no parece haber decidido si está a favor o en contra de la Gran Guerra [...]". Sin embargo, Larkin encuentra un atenuante curioso: "Él ha sido un soldado y yo no [...]". Posiblemente de esta forma reaccionaría un hombre de letras norteamericano frente a una interpretación de la literatura norteamericana hecha por un ciudadano de, digamos, Papúa-Nueva Guinea.

Por otra parte, es reconfortante escuchar las opiniones de la Gran Guerra como un ejercicio patriótico, como lo hace el eminente historiador militar inglés John Keegan, en cuya historia de la guerra (*La Primera Guerra Mundial*) descubrimos ecos del concepto de *sin sentido* . Esto es lo que escribe acerca de la batalla de Passchendaele: "El sentido de Passchendaele [...] desafía cualquier explicación". Y termina así la historia de la guerra:

> La Primera Guerra Mundial es un misterio. Sus orígenes son misteriosos. Lo es también su desarrollo. ¿Por qué un continente próspero, en la cumbre de su éxito como fuente y agente de poder y riqueza globales, y en uno de sus mejores momentos intelectuales y culturales, quiso arriesgar todo lo que había conseguido para sí mismo y todo lo que había ofrecido al mundo en la lotería de un conflicto intestino sanguinario y local? ¿Por qué cuando la esperanza de llevar el conflicto a una conclusión rápida y decisiva fue frustrada en todas partes a los pocos meses de su estallido, las partes combatientes decidieron seguir con sus esfuerzos militares, movilizar para la guerra total y entregar a la totalidad de su juventud masculina a una carnicería mutua y esencialmente sin sentido?

(Es cierto que a posteriori es fácil, pero es importante repetir que es a posteriori por lo que estamos aquí.)

Y esta es otra de las provechosas preguntas sin respuesta de Keegan: "¿De dónde sacaron esos anónimos millones de hombres, indistinguibles los unos de otros, privados de cualquier atisbo de gloria que por tradición hace tolerable la vida de un guerre-

ro, la determinación para seguir la lucha y creer en los objetivos de esta?".

Hace poco rescaté de una de mis estanterías un libro que fue crucial para la elaboración de este que ahora firmo. Era *Sombras de guerra* (1928) de Edmund Blunden, en la edición de bolsillo de Oxford Worlds Classics, reeditado en 1956. El estado del ejemplar –páginas sucias, el lomo colgando de un hilo– demuestra lo utilizado que ha sido a lo largo de años. De Blunden aprendí el valioso principio de la ironía: al escribir sobre el horror y la violencia, la discreción resalta lo que se quiere decir más eficazmente que el literalismo o un énfasis excesivo. Al tomar ese librito para buscar un breve pasaje para dar un ejemplo de la sutileza y el gusto de Blunden, descubrí que no pude dejarlo hasta haber leído 20 páginas.

Otro libro que aumentó mi entusiasmo y me indicó la dirección adecuada es *Aún sin novedad en el Frente Occidental, cinco años más tarde* de Gene Smith (1965). Es una crónica de visitas a lugares significativos a lo largo de la antigua línea de fuego británica, ilustrado con fotografías tomadas entonces y ahora. El pie de una foto contemporánea de la carretera de Menin, en Bélgica, dice: "El tren sigue pasando; todo lo demás es diferente. Saber que sus automóviles pasan por donde cientos de miles de hombres marcharon hasta la muerte produce un escalofrío a los pocos que saben que su camino cruza lo que antaño era llamado La Esquina del Fuego Infernal". Una vez que leí y releí el libro de Smith supe que era necesario para mi vida ponerme a husmear donde estuvo la línea de fuego británica.

Además, me embebí leyendo los poemas de Isaac Rosenberg, Siegfried Sassoon y Wilfred Owen. Pero a esas obras sofisticadas y cohibidas, tan representativas de los días pasados cuando existía un público exigente, les faltaba algo: los testimonios sin preten-

siones de los soldados de a pie. Anotaciones de ese tipo las encontré en el departamento de Documentos del Imperial War Museum, presidido por el experto y amable conservador Roderick Suddaby. El verano de 1972 lo pasé en Londres para leer lo que había en el archivo. Una gran parte de ese material no había sido leído antes, salvo quizás por miembros de la familia que limpiaba cajones y armarios para recoger montones de papeles para enviar al War Museum, donde los guardan. Así que todos los días durante tres meses acudí con mi tarjeta de investigador para ser conducido por un celador, pasando junto a los tanques y aviones de la planta baja, subiendo escaleras y ascensores hasta lo alto del edificio. Allí me asignaron una habitación que no tenía más que una larga mesa y una silla. Suddaby, un archivero sereno y experimentado, había escuchado tranquilamente mi petición de autorización para leer todos los papeles de las tropas de la Gran Guerra. Llegamos al acuerdo de que todas las mañanas encontraría el extremo izquierdo de la mesa cubierto de material, que a última hora de la tarde debía pasar a la parte derecha para que fuera devuelto a los sótanos. Durante todo el verano fui la única persona que leía en aquella silenciosa habitación. Era un ambiente perfecto para concentrarme.

Lo que leí se encontraba principalmente en cajas de cartón en no muy buen estado, y su autenticidad y variedad me hizo quedar sin aliento. Había cuadernillos endurecidos por el barro del Somme o de Ypres. Había órdenes de campaña, listas de pelotones, copias de cartas de jóvenes tenientes a los padres de los muertos, chapas de identidad retorcidas, su cuerda oscurecida por el sudor de un prometedor muchacho medio siglo antes. Ese material aún no había sido organizado y clasificado, y leerlo cada día fue una de las aventuras más emocionantes de mi vida. Me saturé de todo aquello y de las imágenes que sugirieron. Cuando Elizabeth Hardwick habla de la *saturación* se refiere a los novelis-

tas de éxito, pero su enfoque sobre el sentido literario de la palabra se puede aplicar también al proceso por el que yo pasaba. Para un escritor, según ella, se puede imaginar la saturación como lo que une "la selvática densidad de la memoria, experiencia e imaginación".

Al enfrentarme con tal abundancia sabía que tenía que poner estrictos límites a mi curiosidad. Así que me dediqué a las fuerzas de tierra, principalmente a la infantería, pasé por alto los artefactos, por muy interesantes que fueran, del Royal Flying Corps y de la Marina, al igual que los materiales referidos al frente inglés.

Buscaba muestras de lenguaje que pudieran ayudar a definir la similaridad de la experiencia de la infantería en las dos guerras mundiales y el problema de colocarlos dentro de las palabras.

Al leer esa colección me llamó la atención repetidas veces la similaridad (casi la identidad, de las fuerzas de tierra) de las dos guerras. Si el soldado de 1914-1918 vivía en las trincheras, nosotros (teóricamente al menos) vivíamos en hoyos. Nuestras tácticas de combate en la infantería no eran mucho más refinadas que las suyas, consistían en ataques masivos en las líneas de escaramuzas, emboscadas, patrullas nocturnas, y defensa mientras estábamos en los hoyos. Con la excepción del bazoka y de las minas antitanque, las armas de la infantería no cambiaron mucho entre las dos guerras. Por supuesto, para los norteamericanos, la pesada ametralladora enfriada con agua, el fusil automático y la granada de mano eran los mismos. La bayoneta era más corta, pero seguía teniendo la capacidad de helar la sangre del enemigo que la veía acercarse.

Durante tres meses viví en las trincheras con soldados británicos, acompañándoles en las incursiones en las trincheras alemanas que estaban enfrente, consolándome con su ron, persiguiendo y matando piojos en las costuras de los pantalones e imitando

la flema británica cuando saltaban por encima de los sacos de arena y corrían directamente hacia el fuego de las ametralladoras. ¿Cómo podían soportarlo? ¿Y qué pensaban de aquello? En 1975 mis lectores norteamericanos también había pasado en Vietnam por una terrible y aparentemente absurda guerra de desgaste que hizo de la *enumeración de los muertos* una frase habitual. Al escribir este libro esperaba sugerirles algunas de las dimensiones psicológicas e intelectuales de los "combates", por utilizar el eufemismo actual. Esperaba que el efecto que tendría el libro en esos lectores podría convencerles de que hasta los *amarillos* tenían sentimientos, que no querían morir y que, como nosotros, pedían ayuda a Dios o a su madre cuando la agonía se volvía insoportable.

Ahora que soy una persona mayor, si escribiera de nuevo este libro, ¿qué haría de forma diferente? Una de las cosas sería que dependería menos de la rica y aparentemente duradera teoría y crítica literaria de Northrop Frye. Hoy parece desalentadoramente anticuada, aunque en aquel momento era la mágica manera con que iluminó la información del frente occidental en relación a la literatura y las ideas tradicionales. Y si estuviera ahora mismo escribiendo este libro, no daría por sentado tanto interés general en la poesía y la prosa británicas. Entonces la importancia intelectual y artística de la literatura inglesa parecía demasiado evidente como para defender su prominencia en el libro. Los últimos 25 años han sido testigos de que la tradición literaria inglesa es cada vez más irrelevante, un hecho que parece indicar que la preeminencia literaria y el mundo político y el poder militar eran tal vez las dos caras de la misma moneda.

Una parte del éxito que ha podido tener este libro se debe a la fotografía inexpresablemente conmovedora de la portada, la de un joven y desmoralizado soldado que lleva botas altas de agua

para trabajar todos los días en las trincheras inundadas. Encontré esta foto por pura casualidad en el Imperial War Museum y pensé que la expresión de aquel muchacho es inequívocamente del "siglo XX". Si alguien tenía aspecto de ser consciente de estar destinado a una muerte sin sentido, ése era ese muchacho. Me gustaría pensar que su imagen, y este libro en su conjunto, ha añadido unos cuantos voluntarios más a la Brigada Llorona.

LECTURAS RECOMENDADAS

Bergonzi, Bernard, *Heroes' Twilight: A Study of the Literature of the Great War* , Londres, Constable, 1965.

Blunden, Edmund, *Undertones of War* [1928], Oxford, Oxford University Press, 1956.

Brown, Malcolm, *The Imperial War Museum Book of the Somme* , Londres, Sidgwick & Jackson, 1966.

Champman, Guy (ed.), *Vain Glory: A Miscellany of the Great War 1914-1918* , Londres, Cassell, 1937.

Dyer, Geoff, *The Missing of the Somme* , Londres, Hamish Hamilton, 1994.

Eksteins, Modris, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age* , Boston, Houghton Mifflin Co., 1989.

Gilbert, Martin, *The First World War: A Complete History* , Nueva York, Henry Holt & Co., 1994 [trad. esp.: *La Primera Guerra Mundial* , Madrid, La Esfera de los Libros, 2004].

Graves, Robert, *Good-bye to All That* [1929 1957], Nueva York, Anchor Books, 1998 [trad. esp.: *Adiós a todo eso* , Barcelona, El Aleph, 2000].

Keegan, John, *The First World War* , Londres, Hutchinson, 1998.

Macdonald, Lyn, *Somme* , Londres, Michael Joseph, 1983.

Manning, Frederic, *The Middle Parts of Fortune* [1930], Nueva York, Penguin Books, 1998.

Middlebrook, Martin, *The First Day of the Somme* , Londres, Allen Lane/The Penguin Press, 1971.

Panichas, George A. (ed.), *Promise of Greatness: The War of 1914-1918* , Londres, Cassell, 1968.

Sassoon, Siegfried, *The Complete Memoirs of George Sherston* , Londres, Faber & Faber, 1937.

–, *Siegfried Sassoon's Long Journey: Selections from the Sherston Memoirs* , ed. por Paul Fussell, Nueva York, Oxford University Press, 1983.

NOTAS

El lugar de publicación es Londres, a no ser que se indique lo contrario. La abreviatura IWM indica el material manuscrito o mecanografiado perteneciente al Imperial War Museum.

I. UNA SÁTIRA DE CIRCUNSTANCIAS

[1] Lytton Strachey, *Literary Essays* , Nueva York, 1949, pp. 220-225.

[2] Philip Longworth, *The Unending Vigil* , 1967, p. 34.

[3] Edmund Blunden, *Undertones of War* [1928], 1956, pp. 58-59.

[4] Ibíd., p. 147.

[5] Siegfried Sassoon, *Siegfried's Journey* , 1945, pp. 13, 29.

[6] Ibíd., p. 19.

[7] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* [1930], Nueva York, 1937, p. 64. [Trad. esp.: *Memorias de un oficial de infantería* , Madrid, Turner, 2002.]

[8] Percy Lubbock (ed.), *The Letters of Henry James* , 2 vols., Nueva York, 1920, II, 384.

[9] Philip Gibbs, *Now It Can Be Told* , Nueva York, 1920, p. 131.

[10] Esmé Wingfield-Stratford, "What Really Happened", en George A. Panichas (ed.), *Promise of Greatness* , 1968, p. 386.

[11] William Moore, *The Thin Yellow Line* , 1973, pp. 63-64.

[12] Laurence Housman (ed.), *War Letters of Fallen Englishmen* , 1930, p. 221.

[13] Liddell Hart, *History of the First World War* [1934], 1970, p. 196.

[14] Robert Graves, *Good-bye to All That* [1929], Nueva York, 1957, pp. 145 y ss. [Trad. esp.: *Adiós a todo eso* , Barcelona, El Aleph, 2000]

[15] Citado por Liddell Hart, *History* , p. 267.

[16] *The Spirit of Man* , pp. i-iv.

[17] Edmund Blunden, *The Mind's Eye* , 1934, p. 38.

[18] A. J. P. Taylor, *The First World War* [1963], Harmondsworth, Inglaterra, 1966, p. 158.

[19] Percy Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering* (1937), Berkeley, California, 1967, p. 151.

[20] Citado en Guy Slater (ed.), *My Warrior Sons: The Borton Family Diary , 1914-1918* , 1973, p. 164.

[21] John Terraine, *Impacts of War , 1914 and 1918* , 1970, p. 174.

[22] Rudolf Binding, *A Fatalist at War* , trad. de Ian F. D. Morrow, Nueva York, 1929, pp. 209-210.

[23] A. J. P. Taylor, *The First World War* , ob. cit., p. 22.

[24] Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* , Nueva York, 1929, p. 191. [Trad. esp.: *Adiós a las armas* , Barcelona, Bruguera, 1980.]

[25] Christopher Isherwood, *Kathleen and Frank* , Nueva York, 1971, pp. 136, 144.

[26] "Bourbon County", en *Prose VI* , primavera de 1973, p. 155.

[27] Cristopher Isherwood, *Kathleen and Frank* , ob. cit., pp. 389, 400.

[28] Alec Waugh, *The Early Years of Alec Waugh* , 1962, p. 55.

[29] John Terraine, *Impacts of War* , ob. cit., p. 40.

[30] Osbert Sitwell, *Great Morning!* , Boston, 1947, p. 199.

[31] Geoffrey Keynes (ed.), *Letters of Rupert Brooke* , Nueva York, 1968, p. 625.

[32] Citado por Patrick Howarth, *Play Up and Play the Game* , 1973, p. 7.

[33] Lord Northcliffe, *Lord Northcliffe's War Book* , Nueva York, 1917, p. 86.

[34] Ibíd., p. 94.

[35] Reginald Grant, *S.O.S. Stand To!* , Nueva York, 1918, p. 32.

[36] Guy Slater (ed.), *My Warrior Sons* , ob. cit., p. 137.

[37] J. R. Ackerley, *My Father and Myself* , Nueva York, 1969, p. 57. [Trad. esp.: *Mi padre y yo* , Barcelona, Anagrama, 2005.]

[38] Soldado L. S. Price, citado por Martin Middlebrook, *The First Day on the Somme* , 1971, p. 124.

[39] C. E. Montague, *Disenchantment* [1922], 1968, pp. 13-14.

[40] Duff Cooper, *Haig* , 2 vols., 1935, I , p. 327.

[41] Citado por Martin Middlebrook, *The First Day on the Somme* , pp. 80-81.

[42] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 71.

[43] Henry Williamson, *The Wet Flanders Plain* , 1929, pp. 15-16.

[44] IWM.

[45] IWM.

[46] Correspondencia de G. Bricknall, 18 de septiembre de 1971.

[47] George A. Panichas (ed.), *Promise of Greatness* , ob. cit., pp. 182-183.

[48] "A Doctor's War", ibíd., pp. 193-194.

[49] Martin Middlebrook, *The First Day on the Somme* , ob. cit., p. 315.

[50] Hugh Quigley, *Passchendaele and the Somme* , 1928, p. 73.

[51] Ibíd., pp. 73-74.

[52] Max Plowman, *A Subaltern on the Somme* , Nueva York, 1928, pp. 130-131, 141-142.

[53] Norman Mailer, *The Naked and the Dead* , Nueva York, 1948, p. 705.

[54] R. C. Sherriff, *Journey's End* , 1929, pp. 81-82.

[55] *Bright Book of Life* , Boston, 1973, p. 84.

[56] Joseph Heller, *Catch 22* , Nueva York [1961], 1966, pp. 426-430.

II. EL MUNDO TROGLODITA

[1] H. H. Cooper, IWM.

[2] Henri Barbusse, *Under Fire* , trad. de W. Fitzwater Wray, 1926, p. 25.

[3] Stanley Casson, *Steady Drummer* , 1935, pp. 49-50.

[4] Alexander Aitken, *Gallipoli to the Somme* , 1963, p. 97.

[5] Colin Perry, *Boy in the Blitz* , 1972, p. 210.

[6] Citado por A. H. Farrar-Hockley, *The Somme* , 1964, p. 188.

[7] George Coppard, *With a Machine Gun to Cambrai* , 1969, p. 80.

[8] John Masefield, *The Old Front Line* , 1917, p. 15.

[9] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 228.

[10] Frank Richards, *Old Soldiers Never Die* , 1933, pp. 44-45.

[11] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 151.

[12] R. E. Vernede, *Letters to His Wife* , 1917, p. 112.

[13] Harold Owen y John Bell (eds.), *Wilfred Owen: Collected Letters* , 1967, p. 429.

[14] Ian Hay, *The First Hundred Thousand* , Nueva York, 1916, p. 97.

[15] 1914, pp. 88, 91.

[16] George Coppard, *With a Machine Gun to Cambrai* , p. 87.

[17] Ibíd.

[18] Ernst Jünger, *Copse 125* , trad. de Basil Creighton, 1930, pp. 18-19.

[19] C. E. Carrington, *The Life of Rudyard Kipling* , Nueva York, 1955, p. 338.

[20] Louis Simpson, *Air with Armed Men* , 1972, p. 114.

[21] H. H. Cooper, IWM.

[22] Citado por William Moore, *The Thin Yellow Line* , ob. cit., p. 203.

[23] Harold Owen y John Bell (eds.), *Collected Letters* , ob. cit., p. 426.

[24] R. W. Mitchell, IWM.

[25] P. H. Pilditch, IWM.

[26] George Adam, *Behind the Scenes at the Front* , Nueva York, 1915, pp. 92-93.

[27] Frank Richards, *Old Soldiers Never Die* , ob. cit., pp. 31, 42-43.

[28] Siegfried Sassoon, *Memoirs of a Fox-Hunting Man* [1928], Nueva York, 1937, p. 331.

[29] Herbert Read, *The Contrary Experience* , Nueva York, 1963, p. 95.

[30] IWM.

[31] J. R. Ackerley, *Hindoo Holiday* , 1952, p. 16.

[32] Christopher Isherwood, *Kathleen and Frank* , ob. cit., p. 426.

[33] E. Norman Gladden, *Ypres , 1917: A Personal Account* , 1967, p. 65.

[34] David Jones, *In Parenthesis* , Nueva York, 1963, p. 202.

[35] Hugh Quigley, *Passchendaele and the Somme* , ob. cit., pp. 87-88.

[36] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 45.

[37] Ford Madox Ford, *Parade's End* , Nueva York, 1950, p. 543.

[38] Clement Shorter, *Charlotte Brontë and Her Circle* , Nueva York, 1896, p. 387.

[39] Evelyn Waugh, *When the Going Was Good* , Harmondsworth, Inglaterra, 1951, p. 70.

[40] Robert Graves y Alan Hodge, *The Long Weekend* [1940], 1971, p. 271.

[41] C. S. Lewis, *Surprised by Joy* , Nueva York, 1955, p. 152.

[42] Max Plowman, *A Subaltern on the Somme* , ob. cit., p. 72.

[43] Basil Willey, *Spots of Time: A Retrospect of the Years 1897-1920* , 1965, p. 114.

[44] Donald Weeks, *Corvo: Saint or Madman?* , Nueva York, 1971, p. 335.

[45] Evelyn Waugh, *A Little Learning* , 1954, p. 122.

[46] Laurence Housman (ed.), *War Letters of Fallen Englishmen* , ob. cit., p. 225.

[47] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., pp. 282.

[48] Citado por Alfred Perceval Graves, *To Return to All That* , 1930, p. 323.

[49] Siegfried Sassoon, *Memoirs of a Fox-Hunting Man* , ob. cit., p. 303.

[50] Ibíd., p. 320.

[51] Ibíd., p. 365.

[52] Siegfried Sassoon, *Sherston's Progress* [1936], Nueva York, 1937, p. 44.

[53] Ibíd., p. 39.

[54] Citado por Jon Silkin, *Out of Battle: The Poetry of the Great War* , 1972, p. 51.

[55] Stephen Graham, *The Challenge of the Dead* , 1921, p. 92.

[56] *The Journal of Arnold Bennett* , Nueva York, 1933, p. 537.

[57] Arthur Innes Adam, en Laurence Housman (ed.), *War Letters of Fallen Englishmen* , ob. cit., p. 22.

[58] P. H. Pilditch, IWM.

[59] Stuart Cloete, *How Young They Died* , 1969, p. 13.

[60] John Brophy y Eric Partridge, *The Long Trail: Soldiers' Songs and Slang , 1914-1918* [1965], 1969, p. 22.

[61] George Adam, *Behind the Scenes* , ob. cit., p. 126.

[62] Christopher Isherwood, *Kathleen and Frank* , ob. cit., p. 426.

[63] John Terraine (ed.), *General Jack's Diary , 1914-1918* , 1964, p. 164.

[64] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 52.

[65] R. MacLeod, IWM.

[66] IWM.

[67] IWM.

[68] F. E. Smith, *The Life of F. E. Smith , by His Son* , 1959, p. 265.

[69] F. P. Crozier, *A Brass Hat in No Man's Land* , 1930, p. 154.

[70] "A Doctor's War", en George A. Panichas (ed.), *Promise of Greatness* , ob. cit., p. 200.

[71] Max Plowman, *A Subaltern on the Somme* , ob. cit., p. 220.

[72] V. de S. Pinto, *The City that Shone* , 1969, p. 236.

[73] Arthur Behrend, *As From Kemmel Hill* , 1963, p. 32

[74] Harold Owen y John Bell (eds.) *Wilfred Owen: Collected Letters* , ob. cit., p. 572.

[75] Oliver Lyttelton, *From Peace to War: A Study in Contrast , 1857-1918* , 1968, p. 126.

[76] Richard Gale, *Call to Arms* , 1968, p. 28.

[77] Edmund Blunden, *The Mind's Eye* , ob. cit., p. 36.

[78] Charles Carrington, *Life of Kipling* , p. 342.

[79] Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* , Nueva York, 1973, p. 86.

[80] Clive Watts, IWM.

[81] James Pope-Hennessy, *Queen Mary* , 1959, p. 505.

[82] R. H. Mottram, *The Spanish Farm Trilogy* , 1927, pp. 698-699.

[83] IWM.

[84] Philip Gibbs, *Now It Can Be Told* , ob. cit., p. 408.

[85] Citado por Leon Wolff, *In Flanders Fields: The 1917 Campaign* , Nueva York, 1960, p. 43.

[86] IWM.

[87] IWM.

[88] "The Kaiser's War", en George A. Panichas (ed.), *Promise of Greatness* , ob. cit., p. 10.

[89] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. 16.

[90] Siegfried Sassoon, *Sherston's Progress* , ob. cit., p. 69.

[91] William Leonard Marshall, *The Age of Death* , Nueva York, 1970, pp. 8, 226.

[92] *Bright Book of Life* , ob. cit., p. 81.

III. PROCEDIMIENTOS ADVERSOS

[1] Robert Rhodes James, *Gallipoli* , Nueva York, 1965, p. 86.

[2] David Jones, *In Parenthesis* , p. 196.

[3] Sam Hynes (ed.), *Further Speculations* , Mineápolis, 1955, p. 164.

[4] IWM.

[5] Charles Carrington, "Charles Edmonds", *A Subaltern's War* , 1930, p. 25.

[6] John Terraine (ed.), *General Jack's Diary* , p. 165.

[7] Stanley Casson, *Steady Drummer* , p. 47.

[8] Guy Chapman, *A Passionate Prodigality* , 1933, p. 52.

[9] "Broadchalk", en *Three Personal Records of the War* , 1929, p. 226.

[10] David Jones, *In Parenthesis* , ob. cit., pp. 204-205.

[11] Ernst Jünger, *Storm of Steel* , Nueva York, 1929, p. ix. [Trad. esp.: *Tempestades de acero* , Barcelona, Tusquets, 2005.]

[12] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. 207.

[13] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 80.

[14] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. 46.

[15] George Coppard, *With a Machine Gun to Cambrai* , ob. cit., p. 89.

[16] Herbert Fairlie Wood, *Vimy!* , 1967, p. 32.

[17] Ford Madox Ford, *Parade's End* , p. 578.

[18] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. 164.

[19] H. H. Cooper, IWM.

[20] Wells, *Mr. Britling Sees It Trough* , p. 343.

[21] Herbert Read, *The Contrary Experience* , ob. cit., p. 63.

[22] Charles Carrington, *Soldiers From the Wars Returning* , 1965, p. 87.

[23] Duff Cooper, *Old Men Forget* , 1953, p. 82.

[24] Introducción a Huntly Gordon, *The Unreturning Army* , 1967, p. x.

[25] Stuart Cloete, *How Young They Died* , p. 22.

[26] Harold Owen y John Bell (eds.), *Collected Letters* , ob. cit., pp. 421-427.

[27] Cecil Lewis, *Saggitarius Rising* , Nueva York [1936], 1963, pp. 86-87.

[28] Hynes (ed.), *Further Speculations* , p. 157.

[29] Martin Middlebrook, *The First Day on the Somme* , ob. cit., p. 241.

[30] Anotación de Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight* , 1965, p. 89.

[31] Max Plowman, *A Subaltern on the Somme* , ob. cit., p. 38.

[32] IWM.

[33] Philip Gibbs, *Now It Can Be Told* , ob. cit., p. 245.

[34] Herbert Essame, *The Battle for Europe , 1918* , 1972, p. 19.

[35] Citado por Leon Wolff, *In Flanders Fields* , p. 228.

[36] Alec Waugh, *Early Years* ..., ob. cit., p. 36.

[37] Oliver Lyttelton, *From Peace to War* , ob. cit., p. 135.

[38] John Terraine (ed.), *General Jack's Diary* , ob. cit., p. 280.

[39] Citado por Jon Silkin, *Out of Battle* , ob. cit., pp. 317-318.

[40] Brian W. Aldiss, *A Soldier Erect* , p. 156.

[41] Citado por Jon Silkin, *Out of Battle* , ob. cit., p. 52.

[42] Philip Gibbs, *Now It Can Be Told* , ob. cit., p. 143.

[43] Quentin Bell, *Virginia Woolf* , 2 vols., Nueva York, 1972, II, pp. 51-52.

[44] Michael Macdonagh, *In London During the Great War: The Diary of a Journalist* , 1935, p. 179.

[45] John Terraine, *Impacts of War* , ob. cit., pp. 69-75.

[46] Lord Northcliffe, *Lord Northcliffe's War Book* , ob. cit., p. 53.

[47] Richard Gale, *Call to Arms* , ob. cit., p. 26.

[48] Ronald Blythe, *Akenfield* , Nueva York, 1969, p. 42.

[49] Lord Northcliffe, *Lord Northcliffe's War Book* , ob. cit., pp. 214-215.

[50] IWM.

[51] Robert Graves y Alan Hodge, *The Long Weekend* , ob. cit., p. 10.

[52] Francis Whiting Halsey, *The Literary Digest History of the Great War* , 10 vols., Nueva York, 1919, III, p. 287.

[53] D. H. Lawrence, *Kangaroo* [1923], Harmondsworth, Inglaterra, 1950, p. 241. [Trad. esp.: *Canguro* , en *Obras completas* , tomo V, Barcelona, Seix Barral, 1988.]

[54] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 280.

[55] Edmund Blunden, *War Poets , 1914-1918* , 1958, p. 25.

[56] Frank Richards, *Old Soldiers Never Die* , ob. cit., p. 271.

[57] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. 251.

[58] Harold Owen y John Bell (eds.), *Collected Letters* , ob. cit., pp. 485, 487.

[59] Siegfried Sassoon, *The Old Century and Seven More Years* , 1938, p. 140.

[60] Arthur E. Lane, *An Adequate Response: The War Poetry of Wilfred Owen and Siegfried Sassoon* , Detroit, 1972, pp. 107, 110.

[61] Siegfried Sassoon, *The Memoirs of George Sherston* , vol. 1: *Memoirs of a Fox-Hunting Man* , Nueva York, 1937, p. 1.

[62] Robert Graves, *Good-bye to All That* , ob. cit., p. 178.

[63] Ibíd., p. 275.

[64] *The Works in Verse and Prose of William Shenstone , Esq* ., 3 vols., 1791, II, p. 152.

[65] Siegfried Sassoon, *Siegfried's Journey* , p. 69.

[66] V. de S. de Pinto, *The City That Shone* , pp. 220, 226.

[67] Siegfried Sassoon, *Siegfried's Journey* , p. 56.

[68] Arthur E. Lane, *An Adequate Response* , ob. cit., p. 92.

[69] Goronwy Rees, *A Chapter of Accidents* , 1972, p. 95.

[70] Evelyn Waugh, *Vile Bodies* , Nueva York, 1958, p. 47. [Trad. esp. Cuerpos viles, Barcelona, Anagrama, 2003.]

[71] I. A. Richards, *Science and Poetry* , Nueva York, 1926, p. 95.

[72] I. A. Richards, *Poetries and Sciences: A Reissue of Science and Poetry (1926 , 1935) with Commentary* , Nueva York, 1970, p. 77.

[73] Michael Horovitz, *Listener* , 5 de abril de 1973, pp. 452-454.

[74] Correlli Barnett, "The Illogical Promise", en George A. Panichas (ed.), *Promise of Greatness* , p. 571.

[75] Sonia Orwell y Ian Angus (eds.), *The Collected Essays , Journalism , and Letters of George Orwell* , 4 vols., Nueva York, 1968, I, pp. 517-518.

[76] *Lions and Shadows: An Education in the Twenties* , New Directions Edition, 1947, p. 76.

[77] C. G. Jung, *Memories , Dreams , Reflections* , recopiladas y publicadas por Aniela Jaffé, trad. de Richard y Clara Winston, Nueva York, 1963, p. 203.

IV. MITO, RITUAL Y LEYENDA

[1] "Holy Ground", en George A. Panichas (ed.), *Promise of Greatness* , ob. cit., pp. 313-314.

[2] Max Plowman, *A Subaltern on the Somme* , ob. cit., p. 54.

[3] Prólogo de *The Wipers Times* , Patrick Beaver (ed.), 1973, p. x.

[4] Ernest Parker, *Into Battle* , *1914-1918* , 1964, p. 20.

[5] "Some Soldiers", en George A. Panichas (ed.), *Promise of Greatness* , ob. cit., p. 157.

[6] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. 172.

[7] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 128.

[8] Marc Bloch, *The Historian's Craft* , trad. de Peter Putman, Nueva York, 1953, pp. 107, 109.

[9] IWM.

[10] Véase, por ejemplo, el prefacio de Harvey Swados a *All Quiet in the Western Front* , de Erich Maria Remarque, Nueva York [1929], 1967, p. xii.

[11] Ian Hay, *The First Hundred Thousand* , ob. cit., p. 199.

[12] Dalton Trumbo, *Johnny Got His Gun* , Nueva York [1939], 1970, p. 23.

[13] Stephen Graham, *The Challenge of the Dead* , ob. cit., p. 33.

[14] Keynes (ed.), *Letters* , ob. cit., p. 637.

[15] Max Plowman, *A Subaltern on the Somme* , ob. cit., p. 29.

[16] Robert Graves, *5 Pens in Hand* , Nueva York, 1958, p. 123.

[17] Harold Owen y John Bell (eds.), *Letters* , ob. cit., p. 562.

[18] Timothy d'Arch Smith, *Love in Earnest: Some Notes on the Lives and Writings of English "Uranian" Poets from 1889 to 1930* , 1970, pp. 140-141.

[19] IWM.

[20] Stuart Cloete, *A Victorian Son* , 1972, p. 217.

[21] Edmund Blunden, *The Mind's Eye* , ob. cit., p. 59.

[22] Reginald Grant, *S.O.S. Stand To!* , ob. cit., p. 141.

[23] Reginald Grant, *S.O.S. Stand To!* , ob. cit., p. 47.

[24] Stanley Casson, *Steady Drummer* , ob. cit., p. 80.

[25] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. 115.

[26] George Coppard, *With a Machine Gun to Cambrai* , ob. cit., p. 69.

[27] Henry Williamson, *The Wet Flanders Plain* , ob. cit., p. 58.

[28] Osbert Sitwell, *Laughter in the Next Room* , Nueva York, 1948, pp. 8-9.

[29] Citado por H. M. Tomlinson, *Waiting for Daylight* , Nueva York, 1922, pp. 180-181.

[30] Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* , ob. cit., p. 614.

[31] "First Amorous Adventure", *Playboy* , enero de 1972, p. 247.

[32] Philip Gibbs, *Now It Can Be Told* , ob. cit., pp. 398-399.

[33] Max Plowman, *A Subaltern on the Somme* , ob. cit., p. 87.

[34] Stuart Cloete, *A Victorian Son* , ob. cit., p. 244.

[35] Stuart Cloete, *How Young They Died* , ob. cit., p. 135.

[36] Edward G. D. Liveing, *Attack* , 1918, p. 66.

[37] *The Letters of Charles Sorley* , Cambridge, Inglaterra, 1919, p. 305.

[38] Frank Richards, *Old Soldiers Never Die* , ob. cit., p. 58.

[39] Guy Sajer, *The Forgotten Soldier* , trad. de Lily Emmet, Nueva York, 1971, p. 236.

[40] J. Brough, "The Tripartite Ideology of the Indo-Europeans: An Experiment in Method", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* , XXII , 1959, pp. 69-85.

[41] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* , Princeton, N. J., 1957, pp. 187, 194.

[42] Maurice Charney, *How to Read Shakespeare* , Nueva York, 1971, p. 105.

[43] "Rumors at the Front", en *A Martial Medley* , 1931, p. 114.

[44] Northrop Frye, *Anatomy* , ob. cit., p. 187.

[45] R. E. Vernède, *Letters to His Wife* , p. 4.

[46] Martin Middlebrook, *The First Day on the Somme* , ob. cit., p. 314.

[47] Ernest Parker, *Into Battle* , ob. cit., p. 56.

[48] Anotación de Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight* , ob. cit., p. 198.

[49] "Rumors at the Front", ob. cit., p. 114.

[50] Frank Richards, *Old Soldiers Never Die* , ob. cit., pp. 279-280.

[51] Charles Carrington, *A Subaltern's War* , ob. cit., p. 40.

[52] Citado por Farrar-Hockley, *The Somme* , p. 144.

[53] Philip Gibbs, *Now It Can Be Told* , ob. cit., p. 287.

[54] IWM.

[55] Max Plowman, *A Subaltern on the Somme* , ob. cit., pp. 38-39.

[56] Alexander Aitken, *Gallipoli to the Somme* , p. 126; Masefield, *The Old Front Line* , p. 15.

[57] Stephen Graham, *The Challenge of the Dead* , ob. cit., p. 92.

[58] Osbert Sitwell, *Laughter in the Next Room* , ob. cit., pp. 3-5.

[59] Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* , trad. de Willard Trask, Princeton, N. J., 1953; Nueva York, 1957, pp. 107-124. [Trad. esp.: *Mímesis* , México, Fondo de Cultura Económica, 1996.]

[60] John Laffin (ed.), *Letters from the Front* , 1973, p. 12.

[61] C. S. Lewis, *Surprised by Joy* , ob. cit., p. 164.

[62] Northrop Frye, *Anatomy* , ob. cit., p. 149.

[63] Siegfried Sassoon, *Memoirs of a Fox-Hunting Man* , ob. cit., pp. 372-373.

[64] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 21.

[65] Siegfried Sassoon, *Sherston's Progress* , ob. cit., p. 41.

[66] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. 162.

[67] Charles Carrington, *A Subaltern's War* , ob. cit., p. 117.

[68] Guy Chapman, *A Passionate Prodigality* , ob. cit., p. 43.

[69] Hugh Quigley, *Passchendaele and the Somme* , ob. cit., p. 159.

[70] Ibíd., pp. 128-129.

[71] Ibíd., p. 77.

[72] Anthony French, *Gone for a Soldier* , Kineton, Inglaterra, 1972, p. 79.

[73] R. H. Tawney, *The Attack and Other Papers* , 1953, pp. 13-14.

[74] Michael Moynihan (ed.), *People at War , 1914-1918* , 1973, p. 148.

[75] Anotación de Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight* , p. 41.

[76] E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation* , New Haven, Conn., 1967, p. 105.

[77] IWM.

[78] John Laffin (ed.), *Letters from the Front* , ob. cit., p. 15.

[79] Laurence Housman (ed.), *War Letters of Fallen Englishmen* , p. 69.

[80] Henry Williamson, *The Wet Flanders Plain* , ob. cit., p. 46.

[81] Charles Carrington, *A Subaltern's War* , ob. cit., pp. 135-136.

[82] Anthony French, *Gone for a Soldier* , ob. cit., p. ix.

[83] IWM.

[84] John Bunyan, *Pilgrim's Progress* , Nueva York [1969], 1971, p. 148. [Trad. esp.: *El progreso del peregrino* , México, La Antorcha de México, 1980.]

[85] Prólogo a *The Anathemata* , Nueva York, 1963, p. 41.

[86] Prólogo a *In Parenthesis* , ob. cit., p. XV .

[87] Ibíd., pp. X-XI .

[88] David Blamires, *David Jones: Artist and Writer* , Toronto, 1972, p. 59.

[89] Ibíd., p. 153.

[90] Prólogo a *The Anathemata* , ob. cit., p. 24.

[91] Charles Carrington, *Soldier from the Wars Returning* , ob. cit., p. 87.

[92] David Blamires, *David Jones* , ob. cit., p. 3.

[93] Prólogo a *In Parenthesis* , ob. cit., p. XIV .

[94] David Jones, *In Parenthesis* , Nueva York, 1963, p. 1.

V. ¡OH, QUÉ GUERRA TAN LITERARIA!

[1] Oliver Lyttelton, *From Peace to War* , ob. cit., p. 164.

[2] Stephen Graham, *A Private in the Guards* , Nueva York, 1919, p. 135.

[3] Alan Moorehead, *Gallipoli* , Nueva York, 1956, p. 301.

[4] Geoffrey Keynes (ed.), *Letters* , ob. cit., p. 670.

[5] Theodor Ropp, *War in the Modern World* , Durham, Carolina del Norte, 1959, p. 162.

[6] David Jones, *In Parenthesis* , ob. cit., p. 95.

[7] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., pp. 89-90.

[8] Prólogo a *Dictionary* , 1755.

[9] David Jones, *In Parenthesis* , ob. cit., pp. 139-140.

[10] C. E. Montague, *Disenchantment* , ob. cit., p. 100.

[11] Ernest Parker, *Into Battle* , ob. cit., p. 18.

[12] E. E. Cummings, *The Enormous Room* , Nueva York [1922], 1934, pp. 53-54. [Trad. esp.: *La habitación enorme* , Madrid, Espasa Calpe, 2004.]

[13] Guy Chapman (ed.), *Vain Glory* , 1968, p. 160.

[14] *Johnson's Journey to the Western Islands of Scotland and Boswell's Journal of a Tour to the Hebrides* , ed. por R. W. Chapman, Oxford, 1924, p. vii.

[15] Alec Waugh, *Early Years* , ob. cit., p. 108.

[16] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., pp. 280, 222-223.

[17] Herbert Read, *The Contrary Experience* , ob. cit., p. 99.

[18] Ibíd., p. 130.

[19] Charles Carrington, *A Subaltern's War* , ob. cit., pp. 127-128.

[20] IWM.

[21] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., pp. 107-108.

[22] Max Plowman, *A Subaltern on the Somme* , ob. cit., p. 161.

[23] IWM.

[24] J. S. Wane, IWM.

[25] *Anglo-Welsh Review* , XX , núm. 45, otoño de 1971, p. 23.

[26] Guy Chapman, *A Passionate Prodigality* , ob. cit., p. 276.

[27] Laurence Housman (ed.), *War Letters of Fallen Englishmen* , ob. cit., p. 216.

[28] Oliver Lyttelton, *From Peace to War* , ob. cit., p. 154.

[29] Laurence Housman (ed.), *War Letters of Fallen Englishmen* , ob. cit., p. 81.

[30] Charles Carrington, *A Subaltern's War* , ob. cit., p. 106.

[31] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. 173.

[32] Ibíd., p. 158.

[33] Ibíd., pp. 293, 235.

[34] IWM.

[35] "War Service in Perspective", en: George A. Panichas (ed.), *Promise of Greatness* , ob. cit., p. 373.

[36] John Laffin (ed.), *Letters from the Front* , ob. cit., pp. 14-15.

[37] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 31.

[38] Anthony French, *Gone for a Soldier* , ob. cit., p. 70.

[39] "The Best of My War", en George A. Panichas (ed.), *Promise of Greatness* , ob. cit., p. 235.

[40] Ian Hamilton (ed.), *The Poetry of War , 1939-1945* , 1965, p. 172.

[41] D. S. R. Welland, *Wilfred Owen: A Critical Study* , 1969, p. 30.

[42] IWM.

[43] *Listener* , 15 de julio de 1971, p. 74.

[44] Lourence Housman (ed.), *War Letters of Fallen Englishmen* , ob. cit., p. 199.

[45] Alexander Aitken, *Gallipoli to the Somme* , ob. cit., p. 169.

[46] E. Norman Gladden, *Ypres , 1917: A Personal Account* , p. 127.

[47] Rudyard Kipling, *The Irish Guards in the Great War* , 2 vols., 1923, I, p. 225.

[48] Stephen Spender, *World Within World* , 1951, pp. 273-274.

[49] Charles Carrington, *A Subaltern's War* , ob. cit., p. 23.

[50] Ibíd, p. 86.

[51] Alexander Aitken, *Gallipoli to the Somme* , ob. cit., p. 171.

[52] Citado por Leon Wolff, *In Flanders Fields* , p. 244.

[53] Barbara Tuchman, *Sitwell and the American Experience in China , 1911-1945* , Nueva York [1971], 1972, p. 557.

[54] Robert Graves y Alan Hodge, *The Long Weekend* , p. 8.

[55] Evelyn Waugh, *A Little Learning* , ob. cit., p. 88.

[56] *A Sort of Life* , 1971, p. 64.

[57] Alexander Aitken, *Gallipoli to the Somme* , ob. cit., pp. 82, 94.

[58] A. G. Reeve, IWM

[59] F. T. H. Bennett, IWM.

[60] E. Norman Gladden, *Ypres , 1917* , p. 67.

[61] John Terraine (ed.), *General Jack's Diary* , ob. cit., pp. 187-188.

[62] Citado por William Moore, *The Thin Yellow Line* , ob. cit., p. 143.

[63] Ibíd., p. 144.

[64] Citado por Brian Gardner, *The Big Push* , 1961, p. 82.

[65] *Sir Douglas Haig's Big Push: The Battle of the Somme* , p. 386.

[66] William Collins, IWM.

[67] J. B. Priestley, *Margin Released* , 1962, p. 111.

[68] Anthony French, *Gone for a Soldier* , ob. cit., p. 68.

[69] John Laffin (ed.), *Letters from the Front* , ob. cit., p. 96.

[70] Martin Middlebrook, *First Day on the Somme* , ob. cit., p. 249.

[71] Bernard Bergonzi, "Kipling and the First World War", en Charles Gross (ed.), *The Age of Kipling* , Nueva York, 1972, p. 137.

[72] IWM.

[73] IWM.

[74] IWM.

[75] IWM.

[76] John Terraine (ed.), *General Jack's Diary* , ob. cit., p. 126.

[77] Prefacio a *Old Soldiers Never Die* , p. 5.

[78] IWM.

[79] IWM.

[80] Stuart Cloete, *How Young They Died* , ob. cit., p. 105.

[81] Prefacio de Frank Richards a *Old Soldiers Never Die* , ob. cit., p. 2.

[82] Herbert Read, *The Contrary Experience* , ob. cit., p. 108.

[83] R. E. Vernède, *Letters to His Wife* , ob. cit., p. 162.

[84] R. H. Mottram, *Spanish Form Trilogy* , p. 189.

[85] Erich Maria Remarque, *All Quiet in the Western Front* , ob. cit., p. x.

[86] Anthony Kerrigan (ed.), *A Personal Anthology* , Nueva York, 1967, p. 151.

[87] George Coppard, *With a Machine Gun to Cambrai* , ob. cit., p. 36.

[88] Harold Owen y John Bell (eds.), *Collected Letters* , ob. cit., p. 421.

[89] *Up to Mametz* , 1931, p. 156; *How Young They Died* , ob. cit., p. 143; *Not for Glory* , 1969, pp. 53-54.

[90] Harold Owen y John Bell (eds.), *Collected Letters* , ob. cit., p. 578.

[91] Frances Donaldson, *Evelyn Waugh: Portrait of a Country Neighbor* , 1967, p. 45.

[92] Joseph Heller, *Catch 22* , p. 338.

[93] Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* , ob. cit., pp. 521, 522.

[94] Wayne Karlin *et al* . (eds.), *Free Fire Zone: Short Stories by Vietnam Veterans* , Nueva York, 1973, pp. 80-96.

[95] Lytton Strachey, *Eminent Victorians* [1918], 1948, p. 6.

[96] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. 231.

[97] Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight* , ob. cit., p. 127.

[98] Stephen Spender, *World Within World* , ob. cit., p. 7.

[99] Colin Perry, *Boy in the Blitz* , p. 36.

[100] Ibíd., pp. 172, 175.

VI. EL TEATRO DE GUERRA

[1] Alexander McKee, *Vimy Ridge* , 1966, p. 184.

[2] "Reflections upon War and Death", trad. de E. Colburn Mayne, en *Sigmund Freud: Character and Culture* , ed. por Philip Rieff, Nueva York, 1963, p. 122.

[3] IWM.

[4] Charles Carrington, *A Subaltern's War* , ob. cit., pp. 133, 137, 160.

[5] Stuart Cloete, *How Young They Died* , ob. cit., p. 202.

[6] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., pp. 236-237.

[7] Siegfried Sassoon, *Sherston's Progress* , ob. cit., p. 77.

[8] Véase Samuel Hynes, *The Edwardian Turn of Mind* , Princeton, N. J., 1968, pp. 46 y ss.

[9] Stanley Casson, *Steady Drummer* , ob. cit., p. 38.

[10] IWM.

[11] "Forced to Think", en George A. Panichas (ed.), *Promise of Greatness* , ob. cit., p. 103.

[12] IWM.

[13] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., pp. 9-10.

[14] Citado por Chapman (ed.), *Vain Glory* , ob. cit., pp. 143-144.

[15] John Terraine, *Impacts of War* , ob. cit., pp. 58-59.

[16] Herbert Essame, *The Battle for Europe , 1918* , p. 206.

[17] *Mary McCarthy's Theatre Chronicles , 1937-1962* , Nueva York, 1963, p. 194.

[18] Ernst Jünger, *Storm of Steel* , ob. cit., p. 229.

[19] Orwell y Angus (eds.), *Collected Essays* , II, p. 77.

[20] Philip Longworth, *The Unending Vigil* , ob. cit., p. 3.

[21] Christopher Isherwood, *Kathleen and Frank* , ob. cit., pp. 306-307.

[22] *New Statesman* , 17 de marzo de 1972, p. 344.

[23] David Jones, *In Parenthesis* , ob. cit., p. xi.

[24] IWM.

[25] Martin Middlebrook, *First Day on the Somme* , ob. cit., p. 123.

[26] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 159.

[27] Citado por Chapman (ed.), *Vain Glory* , ob. cit., p. 537.

[28] J. R. Ackerley, *My Father and Myself* , ob. cit., pp. 61, 63.

[29] "Some Soldiers", en George A. Panichas (ed.), *Promise of Greatness* , ob. cit., p. 160.

[30] Guy Chapman, *A Passionate Prodigality* , ob. cit., p. 37.

[31] IWM.

[32] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. 41.

[33] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., pp. 27, 32.

[34] Guy Chapman, *A Passionate Prodigality* , ob. cit., p. 183.

[35] *Sagittarius Rising* , p. 93.

[36] Philip Gibbs, *Now It Can Be Told* , ob. cit., p. 76.

[37] Hugh Quigley, *Passchendaele and the Somme* , ob. cit., p. 177.

[38] Citado por Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight* , ob. cit., p. 62.

[39] Stanley Casson, *Steady Drummer* , ob. cit., p. 76.

[40] Alexander Aitken, *Gallipoli to the Somme* , ob. cit., p. 42.

[41] David Jones, *In Parenthesis* , ob. cit., pp. 97-98.

[42] Stephen Graham, *The Challenge of the Dead* , ob. cit., p. 97.

[43] Percy Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering* , ob. cit., pp. 132-133.

[44] IWM.

[45] George Bruce (ed.), *Short Stories of the First World War* , 1971, p. 18.

[46] E. Norman Gladden, *Ypres , 1917* , ob. cit., pp. 58-59.

[47] Friedrich Dürrenmatt, *Problems of the Theatre* , trad. de Gerhard Nellhaus, Nueva York, 1964, p. 31.

[48] Randall Jarrell, *The Third Book of Criticism* , Nueva York, 1969, p. 86.

[49] Robert Graves, *The Crowning Privilege* , 1955, p. 13.

[50] J. M. Cohen, *Robert Graves* , Nueva York, 1961, pp. 68-70, 75.

[51] Robert Graves, *But It Still Goes On* , Nueva York, 1931, pp. 3-6, 12.

[52] Robert Graves, "Posdata a *Adiós a todo eso* ", 1973, p. 171.

[53] Conferencia, Universidad de Princeton, 2 de diciembre de 1971.

[54] Parte I, capítulo ii.

[55] Randall Jarrell, *The Third Book of Criticism* , ob. cit., p. 78.

[56] Robert Graves, *Difficult Questions , Easy Answers* , 1972, p. 13.

[57] Ibíd., p. 195.

[58] Robert Graves, *Good-bye to All That* , Nueva York, Anchor Books, 1957, p. 39.

[59] George Coppard, *With a Machine Gun to Cambrai* , ob. cit., p. 91.

[60] Thomas Paine, *The Rights of Man* , 1791, Parte primera, párrafo 64.

[61] Robert Graves, *But It Still Goes On* , ob. cit., pp. 32-33.

[62] Robert Graves, *The Crowning Privilege* , ob. cit., p. 117.

[63] Robert Graves, *Good-bye to All That* , Nueva York, 1930, p. 102.

[64] Robert Graves, *5 Pens in Hand* , ob. cit., p. 46.

[65] Robert Graves, *Good-bye to All That* , ob. cit., p. 28.

[66] George Stade, *Robert Graves* , Nueva York, 1967, pp. 10-11.

[67] Robert Graves, *Good-bye to All That* , Nueva York, 1930, pp. 21-24.

[68] Robert Graves, *But It Still Goes On* , ob. cit., p. 26.

[69] Primera edición, Nueva York, 1957, p. 264.

[70] Joseph Cohen, "Owen Agonistes", *English Literature in Transition* , VIII, núm. 5, diciembre de 1965, 254.

[71] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 148.

[72] Robert Graves, *Good-bye to All That* , p. 158; *Officers and Gentlemen* , Nueva York, 1955, p. 226.

[73] Robert Graves, *Officers and Gentlemen* , ob. cit., pp. 262-263.

[74] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. ix.

[75] Norman Mailer, *The Naked and the Dead* , ob. cit., p. 36.

[76] John Dos Passos, *Three Soldiers* , Nueva York [1921], 1932, p. 11.

[77] Ibíd., pp. 34-35.

[78] Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* , ob. cit., p. 577.

[79] Ibíd., pp. 691, 760.

[80] Raleigh Trevelyan, *The Fortress* [1956], 1972, p. 85.

[81] Wayne Karlin *et al* . (eds.), *Free Fire Zone* , ob. cit., p. 17.

[82] William Burroughs, *The Ticket That Exploded* , París, 1962; Nueva York, 1968, p. 50.

[83] Anthony Burgess, *The Wanting Seed* , Nueva York, 1964, p. 216.

[84] Robert Jay Lifton, *History and Human Survival* , Nueva York, 1970, p. 200.

[85] Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* , ob. cit., p. 756.

[86] IWM.

[87] Material registrado en el disco núm. R. 517, caras E2935 y E2936. Amablemente cedido por el señor Leo Cooper, forma

parte de mi colección.

[88] *Jacob's Room* , Nueva York [1923], 1959, p. 62.

VII. RECURSOS PASTORILES

[1] H. M. Tomlinson, *Mars His Idiot* , Nueva York, 1935, p. II.

[2] Harold Owen y John Bell (eds.), *Collected Letters* , ob. cit., p. 550.

[3] Oliver Lyttelton, *From Peace to War* , ob. cit., p. 164; Keith Douglas, *From Alamein to Zem Zem* , Nueva York, 1966, p. 98.

[4] Ronald Blythe, *Akefield* , p. 16.

[5] Raymond Williams, *The Country and the City* , Nueva York, 1973, pp. 281-282.

[6] R. L. Crimp, *The Diary of a Desert Rat* , 1971, p. 132.

[7] "Pastoralism as Culture and Counter-Culture in English Fiction, 1800-1928", *Novel* , VI, núm. 1, otoño de 1972, p. 20.

[8] Ronald Blythe, *Akefield* , ob. cit., p. 116.

[9] IWM.

[10] *John Thomas and Lady Jane* , Nueva York, 1972, p. 254.

[11] Stephen Graham, *A Private in the Guards* , ob. cit., pp. 162, 166-167.

[12] Anthony French, *Gone for a Soldier* , ob. cit., p. 50.

[13] Siegfried Sassoon, *Siegfried's Journey* , ob. cit., p. 79.

[14] Slater (ed.), *My Warrior Sons* , p. 72.

[15] *Hudson Review* , XXVI , núm. 2, verano de 1973, p. 425.

[16] George Bruce (ed.), *Short Stories of the First World War* , ob. cit., pp. 121-127.

[17] "Mr. Sassoon's War Verses", *The Evolution of an Intellectual* , 1920, pp. 73-74.

[18] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 16.

[19] Siegfried Sassoon, *Memoirs of a Fox-Hunting Man* , ob. cit., p. 376.

[20] "The Pastoral of the Self", *Daedalus 88* , invierno de 1959, pp. 686-689.

[21] Guy Chapman, *A Passionate Prodigality* , ob. cit., pp. 52-53.

[22] *The Void of War: Letters from Three Fronts* , Nueva York, 1918, p. 82.

[23] "Conjuring with Nature: Some Twentieth-Century Readings of Pastoral", *Twentieth-Century Literature in Retrospect* , Cambridge, Mass., 1971, p. 249.

[24] Stephen H. Hewett, *A Scholar's Letters from the Front* , 1918, p. 66.

[25] Oliver Lyttelton, *From Peace to War* , ob. cit., p. 166.

[26] Richard Ellmann, *James Joyce* , Nueva York, 1959, p. 438.

[27] E. Norman Gladden, *Ypres , 1917* , ob. cit., p. 96.

[28] Citado por Chapman (ed.), *Vain Glory* , ob. cit., p. 323.

[29] Richard M. Watt, *Dare Call It Treason* , Nueva York, 1963, p. 194.

[30] C. E. Montague, *Disenchantment* , ob. cit., p. 27.

[31] Ibíd., pp. 18-19.

[32] IWM.

[33] Laurence Housman (ed.), *War Letters of Fallen Englishmen* , ob. cit., p. 164.

[34] John Laffin (ed.), *Letters from the Front* , ob. cit., p. 64.

[35] Frank Richards, *Old Soldiers Never Die* , ob. cit., p. 137.

[36] Alex Bowlby, *Recollections of Rifleman Bowlby , Italy , 1944* , 1969, p. 50.

[37] Stuart Cloete, *A Victorian Son* , ob. cit., p. 182.

[38] Siegfried Sassoon, *Sherston's Progress* , ob. cit., pp. 169-170.

[39] Alex Bowlby, *Recollections* , ob. cit., pp. 160-161.

[40] David Jones, *The Sleeping Lord and Other Fragments* , 1974, p. 57.

[41] C. S. Peel, *How We Lived Then , 1914-1918* , 1929, p. 16.

[42] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* , ob. cit., p. 144.

[43] Philip Gibbs, *Now It Can Be Told* , ob. cit., p. 153.

[44] David Jones, *The Anathemata* , ob. cit., p. 22.

[45] Liddell Hart, *Memoirs* , 2 vols., 1965, I, 16.

[46] Harold Owen y John Bell (eds.), *Collected Letters* , ob. cit., p. 423.

[47] Stephen Graham, *The Challenge of the Dead* , ob. cit., pp. 80-81.

[48] *"Et in Arcadia Ego" , Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer* , Oxford, 1936, pp. 295-320.

[49] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 60.

[50] C. E. Montague, *Disenchantment* , ob. cit., p. 162.

[51] Stuart Cloete, *How Young They Died* , ob. cit., p. 103.

[52] Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* , p. 4.

[53] Northrop Frye, "Myth, Fiction, and Displacement", *Fables of Identity* , Nueva York, 1963, p. 25.

[54] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 61.

[55] Gordon Bottomley y Denys Harding (eds.), *The Collected Works of Issac Rosenberg* , 1937, p. 311.

[56] Ibíd.

[57] Jon Silkin, *Out of Battle* , ob. cit., p. 280.

[58] Cecil Lewis, *Saggitarius Rising* , ob. cit., 113.

[59] Maurice Hussey (ed.), *Poetry of the First World War* , 1967, p. 30.

[60] Edmund Blunden, *Undertones of War* , Oxford, World Classics, 1956, p. 314.

[61] Guy Chapman, *A Passionate Prodigality* , ob. cit., p. 207.

[62] James Gibson (ed.), *Let the Poet Choose* , 1973, p. 37.

[63] Edmund Blunden, *Votive Tablets* , 1931, p. 225.

[64] *Times Literary Supplement* , 9 de febrero de 1951, p. 84.

[65] Milton, *Poems of Many Years* , 1957, p. 192.

[66] H. M. Tomlinson, *Out of Soundings* , Nueva York, 1931, p. 245.

VIII. LOS MUCHACHOS SOLDADOS

[1] Wystan Hugh Auden, *The Age of Anxiety* , Nueva York, 1947, p. 111.

[2] Goronwy Rees, *A Chapter of Accidents* , ob. cit., p. 155.

[3] Cristopher Isherwood, *Kathleen and Frank* , ob. cit., p. 350.

[4] Harold Owen y John Bell (eds.), *Collected Letters* , ob. cit., p. 458.

[5] James Jones, *The Thin Red Line* , Nueva York, 1962, pp. 275-277.

[6] Lytton Strachey, *Eminent Victorians* , ob. cit., p. 234.

[7] H. Montgomery Hyde, *The Other Love* , 1970, p. 161.

[8] J. R. Ackerley, *My Father and Myself* , ob. cit., p. 117.

[9] Ibíd., p. 115.

[10] D. R. Pye, "Memoir", en R. J. E. Tiddy, *The Mummers' Play* , Oxford, 1923, p. 30.

[11] J. R. Ackerley, *My Father and Myself* , ob. cit., p. 71-72.

[12] *Margin Released* , p. 89.

[13] C. E. Montague, *Disenchantment* , ob. cit., p. 30.

[14] Antony French, *Gone for a Soldier* , ob. cit., pp. 31, 32.

[15] Ibíd., pp. 102-103.

[16] Robert Graves, *But It Still Goes On* , ob. cit., p. 244.

[17] Siegfried Sassoon, *Memoirs of a Fox-Hunting Man* , ob. cit., p. 343.

[18] Jon Stallworthy, *Wilfred Owen* , 1974, p. 142.

[19] "Some Soldiers", en George A. Panichas (ed.), *Promise of Greatness* , ob. cit., p. 164.

[20] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 87.

[21] Aldous Huxley (ed.), *Letters of D. H. Lawrence* , 1932, p. 226.

[22] Citado por Reginald Pound, *The Lost Generation of 1914* , Nueva York, 1965, p. 50.

[23] Christopher Hassall, *Rupert Brooke* , 1964, p. 390.

[24] Robert Nichols, *Anthology of War Poetry , 1914-1918* , 1943, p. 34.

[25] Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* , ob. cit., p. 616.

[26] Harold Owen y John Bell (eds.), *Collected Letters* , ob. cit., p. 571.

[27] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* , ob. cit., p. 200.

[28] Robert Graves, *Good-bye to All That* , ob. cit., p. 19.

[29] W. H. Gardner (ed.), *Poems and Prose of Gerald Manley Hopkins* , Baltimore, 1953, p. 242.

[30] Brian Reade, *Sexual Heretics* , Nueva York, 1971, p. 22.

[31] Ibíd., p. 272.

[32] Ibíd., p. 160.

[33] Robert Graves, *Difficult Questions , Easy Answers* , p. 183.

[34] Citado en el *Times Literary Supplement* , 14 de enero de 1972, p. 27.

[35] Citado por Smith, *Love in Earnest* , p. 193.

[36] "Modern War Poetry", *Southwest Review* , XLVII , núm. 4, otoño de 1962, p. 286.

[37] Citado por Smith, *Love in Earnest* , p. 22.

[38] W. H. Gardner (ed.), *Poems of Gerard Manley Hopkins* , 3ª ed., 1948, p. 215.

[39] Robert Nichols, *Anthology of War Poetry* , ob. cit., p. 29.

[40] *New Statesman* , 30 de julio de 1971, p. 152.

[41] Brian Reade, *Sexual Heretics* , ob. cit., pp. 48-49.

[42] *Encounter* , mayo de 1973, p. 68.

[43] Michael Holroyd, *Lytton Strachey: A Biography* , Baltimore, 1971, p. 575; Tiddy, *The Mummers' Play* , p. 55.

[44] IWM.

[45] Philip Gibbs, *Now It Can Be Told* , ob. cit., pp. 288, 289.

[46] Smith, *Love in Earnest* , ob. cit., pp. 221, 223.

[47] Ibíd., p. 182.

[48] Brian Reade (ed.), *Sexual Heretics* , ob. cit., p. 156.

[49] Smith, *Love in Earnest* , ob. cit., p. 52.

[50] Brian Reade (ed.), *Sexual Heretics* , p. 156.

[51] John H. Johnston, *English Poetry of the First World War* , Princeton, N. J., 1964, p. 167.

[52] Harold Owen y John Bell (eds.), *Collected Letters* , p. 456.

[53] Robert Graves, *Good-bye to All That* , p. 264.

[54] Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight* , ob. cit., p. 128.

[55] Ibíd., p. 131.

[56] Harold Owen y John Bell (eds.), *Collected Letters* , ob. cit., pp. 580, 581.

[57] Ibíd., p. 511.

[58] Robert Graves, *Good-bye to All That* , ob. cit., pp. 295-296.

[59] Smith, *Love in Earnest* , ob. cit., p. 143.

[60] Ibíd., p. 147.

[61] Aunque por lo general he confiado en la edición de Cecil Day Lewis, en este poema he adoptado dos de las versiones de Stallworthy, p. 176.

[62] Robert Nichols, *Anthology of War Poetry* , ob. cit., p. 85.

[63] Siegfried Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* , ob. cit., p. 55.

[64] Edmund Blunden, *Undertones of War* , ob. cit., p. 93.

[65] F. P. Crozier, *A Brass Hat in No Man's Land* , ob. cit., pp. 92-93.

[66] *The Void of War* , pp. 99-100.

[67] Stephen Spender, *World Within World* , ob. cit., p. 156.

[68] Geoffrey Keynes (ed.), *Letters of Rupert Brooke* , ob. cit., p. 621.

[69] John Peter, "A New Interpretation of *The Waste Land*" , *Essays in Criticism* , XIX , 1969, pp. 140-175; véase Robert Sencourt, *T. S. Eliot: A Memoir* , Nueva York, 1971, pp. 32, 243.

[70] Cecil Day Lewis (ed.), *The Collected Poems of Wilfred Owen* , Nueva York, 1964, pp. 53-54.

[71] Siegfried Sassoon, *Memoirs of a Fox-Hunting Man* , ob. cit., pp. 369-370.

[72] J. H. Morris, IWM.

[73] Stephen Graham, *The Challenge of the Dead* , ob. cit., pp. 100-101.

[74] Henry Williamson, *The Wet Flanders Plain* , ob. cit., p. 81.

[75] Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form* , Washington, D. C., 1956; Nueva York, 1959, pp. 265 y ss.

[76] Herbert Read, *The Contrary Experience* , ob. cit., p. 177.

[77] Brian Reade, *Sexual Heretics* , ob. cit., p. 348.

[78] Ibíd., pp. 225-226.

[79] Cecil Day Lewis (ed.), *Collected Poems of Wilfred Owen* , ob. cit., p. 140.

[80] Brian Reade, *Sexual Heretics* , ob. cit., pp. 13, 36.

[81] Ibíd., p. 228.

[82] Smith, *Love in Earnest* , ob. cit., p. 108.

[83] Ibíd., p. 171.

[84] Samuel Heynes, *Edwardian Ocassions* , Nueva York, 1972, p. 116.

[85] John Dos Passos, *Three Soldiers* , ob. cit., pp. 159-166.

[86] Joseph Heller, *Catch 22* , ob. cit., p. 18.

[87] Ibíd., pp. 330-332.

IX. PERSISTENCIA Y MEMORIA

[1] Ellmann, *James Joyce* , ob. cit., p. 427.

[2] Lillian Hellman, *An Unfinished Woman* , Nueva York, 1969, p. 130.

[3] "Mercury on a Fork", *Listener* , 18 de febrero de 1971, p. 208.

[4] John Masefield, *The Old Front Line* , ob. cit., p. 56.

[5] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* , ob. cit., pp. 33-42.

[6] Ibíd., pp. 147-150.

[7] 16 de diciembre de 1971, p. 831.

[8] H. M. Tomlinson, *Mars His Idiot* , ob. cit., pp. 207-208.

[9] *Memoirs* , I, p. 21.

[10] *The Big Push* , ob. cit., p. 85.

[11] Ronald Blythe, *Akefield* , ob. cit., p. 62.

[12] John Brophy y Eric Partridge, *Songs and Slang of the British Soldier* , 1931, p. 121.

[13] Stephen Spender, *World Within World* , ob. cit., p. 16.

[14] C. E. Montague, *Disenchantment* , ob. cit., p. 77.

[15] Marc Ferro, *The Great War , 1914-1918* , trad. de Nicole Stone, 1973, p. 223.

[16] Grover Smith (ed.), *Letters of Aldous Huxley* , Nueva York, 1969, p. 124.

[17] Albert Speer, *Inside the Third Reich* , trad. de Richard y Clara Winston, Nueva York, 1970, pp. 232, 241, 366.

[18] Citado de Jacques Nobécourt, *Hitler's Last Gamble: The Battle of the Bulge* , trad. de R. H. Barry, Nueva York, 1967, pp. 43-45.

[19] *The Gathering Storm* , Boston, 1948, p. iii; *Völkische Beobachter* , 1 de septiembre de 1942.

[20] Evelyn Waugh, *Men at Arms* , Boston, 1952, p. 15.

[21] Ibíd., pp. 119, 121.

[22] R. L. Crimp, *The Diary of a Desert Rat* , p. 140.

[23] "Poets in This War", *Times Literary Supplement* , 23 de abril de 1971, p. 478.

[24] Colin Perry, *Boy in the Blitz* , ob. cit., pp. 25, 127.

[25] Richard Poirier, *Mailer* , 1972, p. 28.

[26] Norman Mailer, *Advertisements for Myself* , 1968, p. 318.

[27] *Mailer* , pp. 26, 28.

[28] Norman Mailer, *Advertisements* , ob. cit., p. 262.

[29] Norman Mailer, *Cannibals and Christians* , Nueva York, 1966, p. 130.

[30] Página 324.

[31] *Bright Book of Life* , ob. cit., p. 74.

[32] H. M. Tomlinson, *Mars His Idiot* , ob. cit., p. 127.

[33] Tony Tanner, *City of Words: American Fiction , 1950-1970* , Nueva York, 1971, p. 344.

[34] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* , ob. cit., p. 62.

[35] J. Stuart Castle, *Listener* , 3 de febrero de 1972, p. 152.

[36] Vernon Scannell, *The Tiger and the Rose: An Autobiography* , 1971, p. 71.

[37] Louis Simpson, *Air with Armed Men* , pp. 26, 43-44.

[38] *Listener* , 21 de septiembre de 1972, p. 374.

[39] Stanley Casson, *Steady Drummer* , ob. cit., pp. 269-270.

[40] Trad. de H. T. Lowe-Porter, Nueva York, 1944, p. 709.

[41] Citado por Jon Silkin, *Out of Battle* , ob. cit., pp. 347-348.

[42] Guy Chapman, *A Passionate Prodigality* , ob. cit., p. 222.

[43] Philip O'Connor, *Memoirs of a Public Baby* , 1958, p. 123.

[44] Bertrand Russell, *Autobiography* , 3 vols., 1967-1969, II, p. 18.

[45] Hugh Kenner, *The Pound Era* , Berkeley, California, 1971, p. 416.

[46] Stephen H. Hewett, *A Scholar's Letters from the Front* , ob. cit., p. 85.

[47] Max Plowman, *A Subaltern on the Somme* , ob. cit., p. 36.

[48] Oliver Lyttelton, *From Peace to War* , ob. cit., p. 152.

[49] Harold Owen y John Bell (eds.), *Collected Letters* , ob. cit., pp. 533-534.

[50] *The Void of War* , ob. cit., p. 152.

[51] H. M. Tomlinson, *Mars His Idiot* , ob. cit., p. 167.

[52] 18 de mayo de 1965.

[53] Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* , Nueva York, 1973.

[54] *Bright Book of Life* , ob. cit., p. 155.

[55] Vernon Scannell, *The Tiger and the Rose* , pp. 83-84.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Ackerley, J. R.
Adam, George
Adler, Alfred
Adonis, jardín de
Aiken, Conrad
Ainger, Arthur Campbell
Aitken, Alexander
Aitken, James
Aldington, Richard
Aldiss, Brian W.
Almirante, el (inventor chiflado)
Amis, Kingsley
Annesley, Arthur
Aquiles
Archer, William
Aristóteles
Arnold, Matthew
Asquith, Herbert
Attlee, Clement R.
Auden, W. H.
Auerbach, Erich
Bairnsfather, Bruce
Ball, John
Barbusse, Henri
Barford, John Leslie
Barnett, Correlli

Beaman, Ardern
Beardsley, Aubrey
Beckett, Samuel
Beith, Ian Hay, ver Hay, Ian
Bell, Clive
Belloc, Hilaire
Bennett, Arnold
Benson, A. C.
Bergonzi, Bernard
Binding, Rudolf
Binyon, Laurence
Bion
Blake, William
Blaker, Richard
Blamires, David
Bloch, Marc
Bloor, H. C.
Bloxam, John Francis
Blumentritt, Gunther
Blunden, Edmund
Blythe, Ronald
Borges, Jorge Luis
Borton, A. C.
Borton, Arthur (“Bosky”)
Boswell, James
Bottomley, Horatio
Bowlby, Alex

Bradford, Edwin Emmanuel
Bradley, Albert William
Brassey, lord y lady
Bricknall, Charles
Bricknall, G.
Bridges, Robert
Brittain, Vera
Brontë, Charlotte
Brontë, Emily
Brooke, Rupert
Brophy, John
Brown, Forbes
Brown, Thomas E.
Browne, sir Thomas
Browning, Robert
Buckley, William F.
Bunyan, John
Burgess, Anthony
Burke, Edmund
Burroughs, William
Burton, sir Richard
Burton, Robert
Butler, Samuel
Byng, sir Julian
Byron, George Gordon, lord
Cape, Jonathan
Carpenter, Edward

Carrington, Charles
Carroll, Lewis
Carson, sir Edward
Carver, Christian Creswell
Casson, Stanley
Cellini, Benvenuto
Chaplin, Charlie
Chapman, Guy
Chapman, R. W.
Charney, Maurice
Chaucer, Geoffrey
Chubb, Ralph Nicholas
Churchill, Winston
Clare, John
Cloete, Stuart
Cobbett, William
Cohen, J. M.
Coleridge, Samuel Taylor
Collins, William
Connolly, Cyril
Conrad, Joseph
Conroy, Frank
Cook, Frederick Albert
Cooper, Duff
Cooper, H. H.
Coppard, George
Corby, Herbert

Cornford, Frances
Corvo, barón, ver Rolfe, Frederick
Cory, William Johnson
Cotton, Charles
Cowper, William
Crimp, R. L.
Crombie, James
Crowley, Aleister
Crozier, F. P.
Cummings, E. E.
Dante
Day Lewis, C.
Derby, conde de
Doblen, Digby Mackworth
Donne, John
Dos Passos, John
Douglas, lord Alfred
Douglas, Keith
Douglas, Sholto
Doyle, Peter
Drummond, M. J. H.
Dryden, John
Dunbar, William
Dunn, W. L. P.
Dunsany, Edward, barón
Dürrenmatt, Friedrich
Easton, John

Edipo
“Edwinson, Edmund”
Eisenhower, Dwight D.
Eliot, T. S.
Essame, Herbert
Evans, Maurice
Ewart, Gavin
Falls, Cyril
Fanshawe, sir Robert (“Fanny”)
Farrer, Reginald
Faulkner, William
Fein, Richard
Fernando, archiduque Francisco
Ferro, Marc
Finn, Huckleberry
Fitzgerald, Edward
Fitzgerald, F. Scott
Ford, Ford Madox
Forster, E. M.
Foster, Francis
Fox, Catharine
Fox, Leah
Fox, Margaret
Franco, Francisco
Fraser, G. S.
Frazer, sir James G.
French, Anthony

French, sir John
Freud, Sigmund
Frost, Robert
Frye, Northrop
Fuller, Roy
Gable, Clark
Gale, sir Richard
Gardner, Brian
Gaukroger, teniente
Gay, John
Gibbon, Edward
Gibbs, Philip
Gibson, Wilfrid
Gilbert, W. S.
Gill, Eric
Gillespie, Alexander
Gillett, G. G.
Ginsberg, Allen
Gladden, E. Norman
Goldberg, Rube
Goldring, Douglas
Gordon, Charles George
Gosse, Edmund
Gough, Harold Stuart
Graham, Stephen
Grant, Reginald
Graves, Robert

Gray, Thomas
Green, Leonard
Greene, Graham
Gregory, lady Augusta
Grey, sir Edmund
Griffith, D. W.
Griffith, Llewellyn Wyn
Gubbins, Colin
Guest, Edgar A.
Gunston, Leslie
Gurney, Ivor
Haggard, Rider
Haig, sir Douglas
Haigh, R. H.
Hale, Alfred M.
Hallam, Arthur
Hamilton, Gerard
Hamilton, sir Ian
Hankey, sir Maurice
Hardy, Thomas
Hargrove, Marion
Harris, John
Hart, Bret
Hassall, Christopher
Hawthorne, Nathaniel
Haxton, Gerald
Hay, Ian

Hazlitt, William
Héctor
Heller, Joseph
Hellman, Lillian
Hemingway, Ernest
Henty, George Alfred
Heródoto
Herrick, Robert
Hewett, Stephen H.
Hirsch, E. D.
Hitler, Adolf
Hobbes, Thomas
Hodge, Alan
Hodgson, William Noel
Holbein, Hans
Hood, Thomas
Hope, Francis
Hopkins, Gerard Manley
Horacio
Horovitz, Michael
Horsley, S. S.
Housman, A. E.
Housman, Laurence
Howarth, Patrick
Hudson, W. H.
Hughes, Ted
Hulme, T. E.

Hunt, Leigh
Hutchison, Graham Seton
Huxley, Aldous
Hynes, Samuel
Isherwood, Christopher
Isherwood, Frank
Isherwood, Kathleen
Jack, J. L.
Jackson, Moses
James, Henry
Jarrell, Randall
Johnson, Samuel
Johnston, Jennifer
Johnston, John H.
Jones, David
Jones, James
Jonson, Ben
Jorge IV, rey
Jorge V, rey
Jowitt, teniente
Joyce, James
Jung, C. G.
Jünger, Ernst
Kafka, Franz
Kains-Jackson, Charles
Kalstone, David
Karlin, Wayne

Kazin, Alfred
Keats, John
Kee, Robert
Keeling, F. H.
Kennedy, John F.
Kenner, Hugh
Keynes, sir Geoffrey
Keynes, John Maynard
Khayyam, Omar
Kiggell, sir Launcelot
Kipling, Rudyard
Kirstein, Lincoln
Kitchener, Horatio Herbert
Krafft-Ebing, barón Richard von
Lamb, Charles
Lane, Arthur E.
Larkin, Philip
Lawrence, D. H.
Lawrence, T. E.
Lazarus, Emma
Le Gallienne, Richard
Lewis, C. Day, ver Day Lewis, C.
Lewis, Cecil
Lewis, C. S.
Lewis, Wyndham
Liddell Hart, B. H.
Liveing, Edward G. D.

Lloyd George, David
Longley, Michael
Lorraine, Claude
Lowe, David
Lowell, Robert
Ludendorff, Erich F. W.
Lyttelton, Oliver
McCarthy, Mary
McCrae, John
Machen, Arthur
Mailer, Norman
Mallory, George
Malory, sir Thomas
Mann, Thomas
Manning, Frederic
Marsh, Edward
Marshall, William Leonard
Marvell, Andrew
Marx, Karl
Mary, reina
Masefield, John
Massingham, H. W.
Maugham, W. Somerset
Maupassant, Guy de
Maurice, sir Frederick
Maurier, Guy du
Maxim, Hiram Stevens

Maze, Paul
Meredith, George
Middlebrook, Martin
Miguel Ángel
Milton, John
Mitchell, R. W.
Monro, Harold
Montague, C. E.
Moore, George
Moore, William
Morgan, J. L.
Morrell, lady Ottoline
Morrell, Philip
Morris, William
Morris, Wright
Mosco
Mottram, R. H.
Mount Stephen, lady
Moynahan, Julian
Muir, Edwin
Murray, Francis Edwin
Murray, Gilbert
Murry, J. Middleton
Mussolini, Benito
Nash, Paul
Nesbitt, Cathleen
Nevill, W. P.

Newbolt, sir Henry
Nichols, Beverley
Nichols, Robert
Nicholson, John Gambril
Nicolson, Nancy
Nobécourt, Jacques
Northcliffe, vizconde
Nottingham, Ernest
O'Connor, Philip
Orwell, George
Osborne, John
Ovidio
Owen, Colin
Owen, Harold
Owen, Susan
Owen, Wilfred
Paine, Thomas
Palmer, Violet
Pankhurst, Sylvia
Panofsky, Erwin
Parker, Ernest
Partridge, Eric
Pater, Walter
Peary, Robert Edwin
Pellam, rey
Perry, Colin
Petronio

Pilditch, P. H.
Pinsent, Richard
Pinto, Vivian de Sola
Pitágoras
Pitt, Barrie
Pitt, Bernard
Platón
Plowman, Max
Plumer, sir Herbert
Poggioli, Renato
Poirier, Richard
Pollaiuolo, Antonio
Pollard, G. B.
Pope, Alexander
Pound, Ezra
Powell, Anthony
Pressey, William
Price, W. R.
Priestley, J. B.
Prince, F. T.
Príncipe de Gales
Prior, Matthew
Proust, Marcel
Pynchon, Thomas
Quigley, Hugh
Quiller-Couch, sir Arthur
Radband, E. T.

Ransom, John Crowe
Ratcliffe, William
Rawlinson, sir Henry
Read, Herbert
Reade, Brian
Reed, Henry
Rees, Goronwy
Remarque, Erich Maria
Rhodes, Cecil
Richards, Frank
Richards, I. A.
Rickword, Edgell
Rivers, W. H. R.
Robinson, Derek
Robinson, Heath
Rodd, Rennell
Rolfe, Frederick
Romains, Jules
Ropp, Theodor
Rosenberg, Isaac
Rossetti, Dante Gabriel
Ruskin, John
Russell, Bertrand
Saale, S. S.
Sajer, Guy
Sassoon, George
Sassoon, Siegfried

Sauter, R. H.
Sayle, Charles Edwards
Scannell, Vernon
Schell, S.
Schrödinger, Erwin
Scott, William
Scott-Moncrieff, C. K.
Sebastián, san
Seeger, Alan
Service, Robert
Shah, Omar Alí
Shakespeare, William
Shaw, George Bernard
Shelley, Percy Bysshe
Shenstone, William
Sherriff, R. C.
Shirley, James
Sidney, sir Philip
Silkin, Jon
Simónides
Simpson, Louis
Sitwell, Osbert
Smart, Christopher
Smith, Arnold W.
Smith, F. E.
Smith, Leslie
Smith, Timothy D'Arch

Solomon, Simeon
Sorley, Charles
Southwold, Stephen
Spender, Stephen
Spenser, Edmund
Stable, Wintringham N.
Stade, George
Stanley, Alan
Stanley, E. C.
Stekel, Wilhelm
Sterne, Laurence
Stevens, Wallace
Stevenson, Robert Louis
Strachey, Lytton
Summers, Montague
Surfleet, A.
Swados, Harvey
Swaine, Gordon
Swinburne, Algernon Charles
Symonds, John Addington
Tanner, Tony
Tansley, J. H.
Tawney, R. H.
Taylor, A. J. P.
Tennyson, lord Alfred
Teócrito
Terraine, John

Theaker, Herbert Yorke
Thomas, David
Thomas, Edward
Thomas, William Beach
Thompson, Francis
Thompson, Leonard
Thomson, James (“B. V.”)
Thoreau, H. D
Thwaite, Anthony
Tice, E. W.
Tiddy, R. J. E.
“Tío Harry”
Tomlinson, H. M.
Trevelyan, Raleigh
Trollope, Anthony
Troyes, Chrétien de
Trumbo, Dalton
Tuchman, Barbara
Tuke, Henry Scott
Turner, J. M. W.
Turner, P. W.
Ucello, Paolo
Upward, Edward
Vauban, marqués de
Venizelos, Eleutherios
Verdenal, Jean
Vernède, R. E.

Victoria, reina
Vidler, A. G.
Virgilio
Vonnegut, Kurt
Walker, Frederick
Walpole, Hugh
Walton, Isaak
Wane, J. S.
Watts, Clive
Watts, George Frederic
Watts-Dunton, W. T.
Waugh, Alec
Waugh, Evelyn
Wellesley, lady Eileen
Wells, H. G.
West, R. Rollestan
Wheeler, sir Mortimer
Whitman, Walt
Wigan, Herbert
Wilde, Oscar
Wilhelm, Káiser
Willey, Basil
Williams, Raymond
Williamson, Henry
Wilson, Edmund
Winckelmann, Johann Joachim
Wingfield-Stratford, Esmé

Wodehouse, P. G.
Woolf, Virginia
Wordsworth, William
Yeats, William Butler
Young, Edward

1 La edición original es de 1976. En español se publicó en 1990 y se ha reeditado recientemente en esta misma colección: John Keegan, *El rostro de la batalla* , Juan Narro Romero, tr., Turner, Madrid, 2013.

2 Jean Giraudoux, *La guerra de Troya no tendrá lugar* , Francisco Torres Monreal y Guy Teissier, eds. y trads., Cátedra, Madrid, 1996.

1 Chapoteo. [*N. de los T .*]

2 La palabra *tool* , "instrumento", que en español popular podría tener una interpretación obscena, la tiene más directamente en inglés como sinónimo de *pene* . [*N. de los T .*]

3 La palabra *twat* , "bobo", también puede traducirse como "vulva" o "coño". [*N. de los T .*]

4 Cópula. [*N. de los T .*]

5 En el inglés actual, no en el de principios del siglo XX , esta expresión se podría traducir aproximadamente por "Cuando pienso en ti se me pone dura". En el de entonces significaba algo así como "Siempre pienso en ti". [*N. de los T .*]

6 *Ejaculate* también significa "exclamar" [*N. de los T .*]

7 Escombros. [*N. de los T .*]

[1] *Parados* : “Elevación de tierra que se hace detrás de lugares fortificados para protegerlos de un repentino ataque que podría llegar desde atrás”. Stocqueler, *Military Encyclopedia* , 1853, p. 207. [*N. de los T* .]

[2] Piojoso. [*N. de los T* .]

[3] Lleno de. [*N. de los T* .]

[4] Diario Mentiroso. [*N. de los T* .]

1 Gérmenes hunos. [*N. de los T.*]

2 Siegfried Sassoon, *Memorias de un oficial de infantería*, traducción de Mirta Rosenberg, Madrid, Turner, 2002. [*N. de los T.*]

[1] Balas explosivas. [*N. de los T.*]

1 Trad. de Luis Astrana Marín, en: William Shakespeare, *Obras completas* , Aguilar, Madrid, 1965. [*N. de los T* .]

2 Traducción de Luis Cernuda en el ensayo “Tres poemas ingleses”. [*N. de los T* .]

3 Traducción de Luis Astrana Marín, en: William Shakespeare, *Obras completas* , Aguilar, Madrid, 1965. [*N. de los T* .]

4 Hojas. [*N. de los T* .]

5 Durmientes. [*N. de los T* .]

6 Todas las expresiones entre corchetes son de los traductores de la obra. [*N. de los T* .]

7 Todas las expresiones entre corchetes son de los traductores. [*N. de los T* .]

1 “Rancho” y también “desorden” o “comida intragable” [*N. de los T.*]

2 “Faena” y también “fatiga” [*N. de los T.*]

3 *Blighty* era el nombre que, durante la Primera Guerra Mundial, recibía el soldado que era gravemente herido y que por tanto debía ser enviado al hogar, a Gran Bretaña. [*N. de los T.*]

4 Hay dos zonas diferenciadas en los pubs ingleses tradicionales. En la primera (*public*), más informal, hay una barra con taburetes, mesas de billar y tablero de dardos; la segunda (*saloon*) es más elegante, con mesas y sofás, generalmente de cuero. [*N. de los T.*]

5 Traducción de Astrana Marín en: William Shakespeare, Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1965. [*N. de los T.*]

6 Traducción de Berta Cano Echevarría, María Eugenia Perojo Aronte y Ana Sáez Hidalgo, Madrid, Cátedra, 2003. [*N. de los T.*]

7 Policía militar. [*N. de los T.*]

1 Geoffrey Chaucer, *Cuentos de Canterbury* , traducción de Juan G. de Luaces, Barcelona, Iberia, 1973. [*N. de los T* .]

2 En realidad, los groselleros silvestres son gruesas bolas de alambre de espino, de 1,50 a 1,80 metros de diámetro, que se utilizan para bloquear trincheras o rellenar brechas en las alambradas. Las manzanas caramelizadas son proyectiles esféricos de cerca de 30 centímetros de diámetro, que se disparan desde un mortero de trinchera británico. [*N. del A* .]

3 *Poilu* : "peludo"; con este nombre se conocía en Francia a los soldados durante la Primera Guerra Mundial. [*N. de los T* .]

4 "Anfitrión mío". [*N. de los T* .]

5 *Adumbrate* : "presagiar". [*N. de los T* .]

[1] Traducción de Claribel Alegría y Darwin J. Flakoll. [*N. de los T.*]

[2] Muchacho [*N. de los T.*]

[3] Chicos. [*N. de los T.*]

[4] *Self inflicted wounds* : "heridas autoinfligidas". [*N. de los T.*]

1 Traducción de Casiodoro de Reina. [*N. de los T.*]

2 Traducción de Mario Verdaguer. [*N. de los T.*]

3 En el argot de guerra, nombre que recibían las baterías antiaéreas. [*N. de los T.*]

ÍNDICE

Portadilla 1
Créditos 2
Índice 5
Introducción, por Jay Winter 6
Prefacio a la edición original 14
I Una sátira de circunstancias 17
II El mundo troglodita 63
III Procedimientos adversos 117
IV Mito, ritual y leyenda 175
V ¡Oh, qué guerra tan literaria! 233
VI El teatro de guerra 287
VII Recursos pastoriles 347
VIII Los muchachos soldados 402
IX Persistencia y memoria 459
Epílogo 496
Lecturas recomendadas 506
Notas 508
Índice onomástico 548
Notas al píe 569
Introducción 569
Capítulo 01 570

Capítulo 02 571
Capítulo 03 572
Capítulo 04 573
Capítulo 05 574
Capítulo 06 575
Capítulo 07 576
Capítulo 08 577
Capítulo 09 578